全国普通高等院校

音乐专业系列教材

# 音乐美学基础




冯长春/主编

南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS



# 音乐美学基础

全国普通高等院校音乐专业系列教材



**本书编著者**（以姓氏笔画为序）：

马卫星　叶明春　冯长春　邵桂兰　杨和平　麦　琼　范晓峰
修子健　蒋存梅

南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

**图书在版编目（CIP）数据**

音乐美学基础/冯长春主编．—南京：南京师范大学出版社，2008.1

（全国普通高等院校音乐专业系列教材）

ISBN 978-7-81101-597-3/J·74

Ⅰ．音… Ⅱ．冯… Ⅲ．音乐美学—高等学校—教材 Ⅳ．J601

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 016511 号

---

| | |
|---|---|
| **书　　名** | 音乐美学基础 |
| **主　　编** | 冯长春 |
| **责任编辑** | 臤　琦 |
| **出版发行** | 南京师范大学出版社 |
| **地　　址** | 江苏省南京市宁海路 122 号(邮编:210097) |
| **电　　话** | (025)83598077(传真)　83598412(营销部)　83598297(邮购部) |
| **网　　址** | http://press.njnu.edu.cn |
| **E — mail** | nspzbb@njnu.edu.cn |
| **照　　排** | 江苏兰斯印务发展有限公司 |
| **印　　刷** | 南京通达彩印有限公司 |
| **开　　本** | 787×960　1/16 |
| **印　　张** | 20.25 |
| **字　　数** | 374 千 |
| **版　　次** | 2008 年 1 月第 1 版　2008 年 1 月第 1 次印刷 |
| **印　　数** | 1-3 600 册 |
| **书　　号** | ISBN 978-7-81101-597-3/J·74 |
| **定　　价** | 35.00 元 |

**出 版 人**　闻玉银

---

# 出版说明

本系列教材依据教育部2005年颁发的“全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业课程指导方案”的课程标准确定编写的总体思路，着力体现对高等教育和谐与科学发展形势的顺应，对高等师范院校教师教育办学特色的彰显，对综合性大学音乐学专业教育教学的兼容，对新课程价值观的追求，以及对高等音乐教育文化本质属性和发展规律的遵循。

教材编写体现了在继承传统中的与时俱进，既大胆积淀数十年来高师音乐教育的可贵经验和思想精华；又勇于突破不适应当前形势需求的学科体系、课程内容、教学模式。教材汲取了课程改革的最新成果，关注世界音乐教育前沿新的理念，强化“母语”音乐的文化自觉。在呈现方式上，教材突出了知识与技能的基础性、新旧教学内容的经典性、学科之间的渗透性、文化与技术的综合性、实用而灵活的操作性，以及对中小学音乐教育改革的引导性。各册教材的编写体现了以下几个特点：

(1)关注课程间的衔接，并在章节安排、内容取舍、体例结构上，区别教学层次，架构学程进度，循序渐进、方便教学。

(2)以提高学生的音乐文化素质为着眼点，扩大理论视野，突破学科壁垒，发展知识迁移能力，并通过附加注释、阅读参考资料、课外思考练习等方式，促进学生的课后自学、知识链接和科学研究。

(3)尊重多元文化，改变“西方中心”格局，凸显中国特色，弘扬民族精神。

(4)既注意学科的理论素养又注意基本技能，既重视学生的基础知识又重视学生的理解力、表现力和创造力。在理论与应用、知识与技能、理解与创造之间寻得平衡。

策划编写本系列教材历时三年，我们组织全国近30家高等师范院校、综合性院校200余名教学科研第一线的学科专家，殚精竭虑、通力合作。教材力求体现音乐教育的最新理念，展示音乐教育的高水平成果，打造音乐教育的新时代形象。

由于通识性、自学性等特点，本系列教材不仅适用于全日制高等师范院校、

综合性大学音乐学专业本、专科教学，亦可用于成人函授教育和中等师范学校音乐专业教学，以及广大的音乐爱好者、音乐高考生、考级者自学。

知识谱系是开放空间，而学识水平、编辑经验都是有局限的。本系列教材难免会有不尽如人意之处，真诚希望得到使用者和关爱者的批评，帮助我们不断修订、完善，朝学科专业精品教材奋进。

南京师范大学出版社

2008 年 1 月

# 序言

韩钟恩

由南京师范大学出版社推出的面向全国普通高等院校音乐专业系列教材之一的《音乐美学基础》一书即将出版，该书主编冯长春博士盛情约请我为之撰写序言，我很乐意就此谈点感想，并借此略述我对当前中国音乐美学学科建设的一些思考与建议。

2005年11月，在广州召开的第七届全国音乐美学学术研讨会之后的中国音乐美学学会会员大会上，我提出了三个"关切"的意见:体验问题的认知关切，感性问题的理性关切，美学问题的哲学关切。坦白说，当时处在即兴状态，所谓三个关切的意见，仅仅是通过某种关系逻辑进行的三个排比表述。回想起来，之所以当时脱口而出的深层原因，还是在于音乐美学学科自身问题使然。

2001年，新版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》通过易名方式将音乐美学辞条替换为音乐哲学辞条。虽然，其中的内容并没有发生根本的变化，而且，新旧辞条都没有就如是命名做出理论界定，但无疑这样的易名必然引发学界对学科自身性质的深入思考，究竟音乐美学与音乐哲学是两个不同的学科，还是同一个学科。当然，就两个不同学科而言，可以有两条路径切入，一条路径是方法，即通过美学与哲学的不同方法指向不同的对象;另一条路径是对象，即在音乐与人的审美关系中本身就存在着归属于感性经验与理性观念的不同问题，针对前者即音乐美学研究对象，针对后者即音乐哲学研究对象。比较复杂的是就同一个学科而言，这里就关涉到美学与哲学的关系。但不管怎么说，两者之间的历史渊源是不可忽视的。因此，在我看来，在没有经过充分研究并得到有效结论之前，还是应该把两者关联起来，也许，这就是之所以提出对美学问题进行哲学关切的深层原因。

1996年，我提出"临响"概念，并将其设定为音乐美学学科底线。尽管在之后的不同场合，无论是口头或者书面，学界同仁对此有所质疑，但不管怎么说，音乐美学所直接面对的感性直觉经验得到了充分的强调。1998年，我又通过临响经验的命题在有关报纸杂志，专门就音乐会批评进行专栏写作。并且，由此经验储备在博士学位论文《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》中进行扩充延伸并加以理论提升。音乐美学说到底，应该是以理性姿态面对感性问

题，因此，我基本上不同意用音乐哲学取代或者替换音乐美学，尽管两者在理性姿态方面是同一的。困难的是，如何对感性经验进行合式表述的问题，这里不仅涉及对感性经验结构进行研究，而且，关涉到用什么样的文字语言去进行有别于技术理论与音乐史方式进行表述的问题。显然，这一问题也正是别界对音乐美学最有期待的问题，由此提出对感性问题进行理性关切。

2005 年，继 1991 年中国艺术研究院音乐研究所与福建省艺术研究所协作立项“20 世纪中国音乐美学志述”后的 15 年，在第七届全国音乐美学学术研讨会上，一批青年学者再次就当代中国音乐美学史研究发表见解。毫无疑问，关注和重视当下历史进程，不仅仅在于通过历史叙事为学界当事人立传，而且也通过这样的研究去总结历史经验，并把特定历史发展的基本规律清晰地展示出来，更重要的是还能够有力地推进学科建设。值得强调的是有关历史断代问题，比如，1920 年萧友梅把音乐美学列入学科议程，1959 年中央音乐学院音乐学系编写《音乐美学概论》提纲（草案），1979 年举行第一届全国音乐美学学术会议，1985 年成立中国音乐美学学会，等等。作为具有开创性意义的事件以及大量研究成果与教学实践，如何纳入合理框架进行具有历史意义的理论提升，应该引起学界同仁的广泛关注。2006 年 12 月，依托上海市第二期重点学科（特色学科：音乐文化史），我在上海音乐学院主持“2006 音乐美学专题笔会”，以 20 世纪中国音乐美学问题研究为主题，就历史断代、类别划分、音乐美学学会历史、相关学术共同体、基本问题、专题研究及其争鸣问题、教学问题、学科发展历史等问题发表意见，目的就是希望通过课题拉动相关研究。某种意义上说，这也是对体验问题进行认知关切的一个基本理由。

由此可见，三个关切的目的，主要就是考虑通过一种关系的整合来推进对音乐美学学科自身性质的认识。也就是说，面对已经出现的学术丛结，只有通过意义谱系的不断考掘才能够真正把学科秩序显现出来。可以进一步预见，音乐美学与音乐哲学的关系、音乐感性体验与表达、20 世纪中国音乐美学研究及相关学科建设等问题，将成为未来一个时段学科建设的研究重心与学会发展的理论依托。

由此关联案头这本集众人智慧的书稿，以上所说都在其文本中直接间接有所涉及。应该说，在传统概论框架的基础上，广泛结合当下研究成果，以独特视角进行相应的理论与历史表述，是该书的一大特点。作为一个负有特殊使命的学术共同体，作者中的绝大部分是在高师或综合性大学的音乐院系从事音乐美学教学与科研工作的优秀青年学者，也是中国音乐美学学会中富有学术生气的一个团队，其中的大部分已获得音乐学博士、硕士学位。他们具有音乐专业方面的相应知识，又充分利用处于综合性大学资源优势，在自己的教学与科研工作中积累了十分宝贵的经验，并通过本书的撰写加以理论的超拔与提升。诚然，在师

范音乐教育中设置音乐美学课程，对教师以及音乐美学学科建设都是一个值得关注的课题，如何使师范专业的学生在有限的时间和理论课程中对音乐美学相关理论与历史有一个较为全面系统的了解与认识，是需要通过一定的实践加以探索的。该书正是在这样的条件下做出了有益的尝试，来自全国不同院校的九位作者，结合各自的教学科研实践，对音乐美学基础理论做出了一系列新的表述。比如：书中所介绍与论述的音乐美学基本原理，基本涵盖了音乐本体、音乐实践等最为根本的重要原理性问题，同时，还专辟两章对中西音乐美学的沿革加以梳理与介绍；再比如：在努力体现理论出新的同时，充分关注并吸收音乐学界的新观念、新方法及其成果，其中的部分内容是以往音乐美学概论性教材中所没有的，包括对音乐人类学观念的借重、20 世纪中国音乐美学转型及其发展的主要脉络与成就、将音乐观念作为一个重要的音乐美学命题提出、针对高师音乐院校的教学特点与培养目标专门增加音乐美育的内容，等等。尤其值得一提的是，通过问题进行叙述，凸显问题意识，并提出了相应的关系范畴，像观念与存在方式、语言与形式、内容与表现、创作与立美、表演与行为、欣赏与批评、功能与价值、审美与美育等，应该说，这样的结构是对传统音乐美学基础性概论的一个扩充与深化。可以预见，本书不仅能够增加学生对音乐美学理论的深入认识，而且对推进音乐美学学科进程也有着重要的意义。

当然，作为集体项目，各章节间在叙述风格与文字表达方面难免会有不同，在对问题的认识深度上也存在一些差异；此外，在关注当下现状的前提下，其中的某些问题还可以作进一步的深度挖掘，并增强学科意识在其中的作用。希望本书经过一定时间的教学实践之后，能够通过后续研究加以进一步的修订与完善。

2002 年，我应约为《人民音乐》撰稿，对中国音乐美学学科建设进行叙事，提出问题意识在学科建设中的意义，即通过问题驱动研究。读了手头这本书稿之后，则更使我明确了问题意识作为未来学科建设重要策略所具有的现实意义。至于更进一步的问题，针对理性观念的美学史论述如何转换为针对感性经验的审美史描述，以及如何走出思想论坛而进入工作美学，都不失为今后发展的一种思路。

是为序言，并以此与诸位同仁共商学是。

2007 年 7 月 17 日

写在沪西新梅公寓并汾阳路上海音乐学院教学楼 311 办公室

作者简介：韩钟恩，男，音乐学博士，上海音乐学院教授，博士生导师，中国音乐美学学会会长。

# 目　　录

# 绪 论

## 音乐美学概述

音乐是一门诉诸听觉、在时间中展开的声音艺术，是最为感性的艺术形式之一。但是，在人类音乐的发展历史中，有关音乐的理性认识从来没有停止过，甚至可以这样说，关于音乐的理性思考是和音乐艺术的发生与实践同步的。20 世纪 80 年代出土的距今约 8 000 年的贾湖骨笛，能够较为准确地吹奏出河北民歌《小白菜》这一五声性的曲调，表明早在约 8 000 年前华夏的先民就已经萌生了音阶观念，而音阶观念的产生也正是人类在音乐的感性实践中，理性思维不断发展的直接体现。可以这样认为，随着音乐文明的诞生，人们在音乐实践中所表现出的操作行为及其价值判断，应是人类早期关于音乐的朴素的审美意识的体现。

近代以来，随着音乐实践的不断丰富与发展，人们对于音乐的理性认识变得更加深入而成熟，从而逐渐产生了有关音乐研究的各种学问或学科。在有关音乐的学术研究中，人们总避免不了对诸如下述问题的追问：音乐的本质是什么？音乐与人和社会之间究竟是怎样一种关系？音乐具有怎样的功能和价值？音乐如何表现对象与内容？什么是音乐的美？音乐的创作、表演与欣赏具有怎样的规律与特点？诸如此类的问题无不反映了人们对音乐本质以及音乐实践的规律等根本问题的深层思考。今天，有关这类问题的探讨或研究，通常被归入到音乐美学学科的研究范畴中。

### 一、音乐美学学科的由来及其学科性质

#### （一）音乐美学学科的由来

1. 美学学科的诞生与发展

叙述音乐美学学科的由来，首先应对美学学科的诞生有个大致的了解。因为，“音乐美学”（Music Aesthetics）概念的提出是 18 世纪后期继“美学”一词出现之后的事情。1735 年，被誉为“美学之父”的德国著名哲学家鲍姆加登

(Alexander Gottlieb Baumgarten,1714—1762)在其博士论文《关于诗的若干前提的哲学沉思录》中,首次提出了"美学"(Aesthetica)这一概念;1750 年,鲍姆加登又用 Aesthetica 作为书名,出版了用拉丁文写作的《美学》一书的第一卷,此书的出版被认为是美学学科诞生的标志。

Aesthetica 是鲍姆加登据拉丁语 aisthesis(感性)一词创造而来,意为"感性学"。在 1779 年出版的《形而上学》第七版中,鲍姆加登曾对 Asthetica 做出如下定义:"Aesthetica 是感性认识与感性表现的科学(作为认识能力之下的逻辑学、格拉琪娅女神[①]和缪斯女神[②]的哲学、认识论之下的理论、美的思维的艺术、类理性的艺术)。"[③]鲍姆加登的上述界定表明了美学作为一门人文科学的性质,即它是关于美和艺术的哲学。美学原意为感性学,但作为一门学科它却是对感性的一种超越,是对感性、感觉的理性认识。鲍姆加登的贡献在于,他把美学从以往寄生于文艺学、伦理学和政治学的附庸地位中独立出来,使美学成为哲学中的一个重要组成部分但又不同于哲学,美学成为一门研究人关于美的感性经验,特别是关于艺术和美的实践的科学。此后,美学在一些富有艺术修养的哲学家与美学家的学术研究中以及在有着一定哲学、美学功底的艺术家的艺术实践经验的概括中得以不断的发展与丰富。作为探讨与研究人与客观世界特别是和艺术之间的审美关系的人文学科,美学的研究范畴涉及美的本质、美的创造、审美与美感等众多问题。尽管美学所关注的对象并不完全是艺术,但纵观美学研究的历史可以发现,它所面对的对象主要是艺术。美学发展至今天,出现了众多的部门美学,如音乐美学、戏剧美学、绘画美学、舞蹈美学、影视美学,等等。这些部门美学的出现,无疑是对一般美学研究的补充与丰富,没有对各种门类艺术的特殊性的美学研究,一般美学的研究将是不完善的。

2. 音乐美学学科的诞生与发展

(1) 美学的出现与浪漫主义音乐运动促进了音乐美学的诞生。

美学学科的出现,进一步促使人们更为理性而深入地思考音乐艺术中所特有的美学问题。1784 年,德国诗人、音乐家舒巴尔特(CH. F. D. Schubart,1739—1791)在其遗著《论音乐美学的思想》(1806 年出版)一书中,正式使用了"音乐美学"的概念,但本书还不是一部真正意义上的音乐美学专著,而是一本音

---

① 古希腊神话中掌管美的女神。

② 古希腊神话中掌管艺术的女神。

③ 阎国忠主编:《西方著名美学家评传》(中),安徽文艺出版社 1991 年版,第 285 页。

乐通论式的著作。[①] 音乐美学的逐渐成熟与日益受到重视，是与19世纪欧洲浪漫乐派的兴起与发展，以及许多音乐美学专著的问世分不开的。19世纪的欧洲是一个大师云集、杰作竞响的时代，各种音乐体裁都获得了前所未有的发展，这一时期的音乐创作，迄今仍是人类音乐宝库中最为辉煌灿烂的篇章。19世纪浪漫主义的音乐思潮不仅使人们把音乐与自然以及文学、诗歌、戏剧等艺术形式更为紧密地联系起来，同时也极大地唤醒了音乐家、艺术家、哲学家乃至乐迷们对音乐的美学兴趣。这一时期不但出现了汉斯立克(Eduad Hansilik，1825—1904)的《论音乐的美》(1854)、恩格尔(Gustav Engel，1823—1895)的《音乐美学》(1884)、里曼(Hugo Riemann，1849—1919)的《音乐美学要义》(1900)等一批音乐美学著作以及浪漫乐派许多代表性音乐家的音乐评论文章，一些对音乐艺术富有深刻洞见的美学家、哲学家，也为我们留下了大量有关音乐美学思想的史料记录。德国音乐学家达尔豪斯(Carl Dahlhaus，1928—1989)甚至认为，“音乐美学主要是一个19世纪的现象”。[②]

(2)音乐学研究的整体发展推动了音乐美学的发展。

音乐美学在19世纪以来的进步，也是与音乐学研究的整体发展分不开的。通常认为，德国学者克里桑德(Friedrich Chrysander，1826—1901)在1863年出版的《音乐学年鉴》中所使用的“音乐学”(Musikwissenschaft)一词，真正使音乐学作为一门学科的名称而产生了普遍的影响。1885年，奥地利音乐学家阿德勒(Guido Adler，1855—1941)在《音乐学季刊》上发表的《音乐学的范畴、方法和目的》一文中，则正式提出了音乐学这一学科及其较为完整的研究模式，并将音乐美学列为音乐学的“音体系领域”中的重要分支学科之一。[③]自此，音乐美学奠定了它在音乐学研究中所应有的学科地位并得以迅速发展。但是，音乐学的研究并不仅仅针对音乐艺术本身，而是将音乐以及与音乐相关的一切文化现象都作为它的研究对象。日本《新音乐辞典》1977年版的“音乐学”条目中认为，“音乐学是运用各种学术性方法(如从自然科学、人文科学、社会科学方面)研究有关音乐的一切事物的学术领域之总称”。因此，不妨这样认为：“音乐学的研究对象是有关音乐的一切事物，它们包括人类历史的和当今的全部音乐成品和音乐行

---

① 参见何乾三、叶琼芳等译：《音乐美学——外国音乐辞书中的九个条目》，中国文联出版公司1984年版，第3页。

② [德]卡尔·达尔豪斯：《音乐美学观念史引论》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社2006年版，“作者序言”第1页。

③ 参见陈铭道：《音乐学——历史、文献与写作》，人民音乐出版社2004年版，第7～8页。

为。"[①]在今天，作为人文学科的音乐学，已经涵盖了音乐美学、音乐史学、音乐声学、音乐人类学、音乐心理学、音乐社会学、音乐考古学等众多分支学科，其中，音乐美学是一门重要的基础性学科。

由上可见，音乐美学这一学科的诞生是与美学、音乐学这两个学科的产生，以及 19 世纪欧洲音乐的极大发展分不开的。从音乐美学这一概念的出现算起，迄今也不过两个世纪的历史。

3. 音乐美学学科在中国的兴起

中国古代并无成体系的美学与音乐美学学科，美学与音乐美学这两个学术名词在中国的出现，是 19 世纪后期、20 世纪前期西学东渐下的产物。资料显示，中文"美学"一词最早见于德国来华传教士花之安(Ernst Faber，1839—1899)于 1873 年用中文撰写的《德国学校论略》一书。此后，康有为于 1897 年编辑出版的《日本书目志》以及王国维于 1902 年翻译的日本牧濑五一郎著的《教育学教科书》和桑木严翼著的《哲学概论》两书中，都提到了"美学"一词。因此，"美学"一词在中国的最早使用与传播是与来华传教士的中文著述和国人对日文的转借分不开的。至于最早在国内著文提及并简要介绍"音乐美学"这一学科者，是我国近代音乐教育专业的奠基人，"五四"后留德归国的音乐家萧友梅博士。1920 年，萧友梅在北京大学音乐研究会会刊《音乐杂志》先后著文介绍欧洲的音乐教育与乐学(即今日所谓音乐学)发展状况，其中提到了"音乐美学"这一学科，指出音乐美学乃乐学的主课之一，是普通美学的一部分，并对音乐美学的特点、研究对象作了简要的说明。[②]

现代意义上的音乐美学在中国的兴起与发展，主要是与 20 世纪二三十年代一批留洋归国的音乐家与学者对西方音乐美学思想的介绍与借鉴联系在一起的，其中比较有代表性的是萧友梅、青主、黄自等人。新中国建国初期，音乐美学在社会主义音乐文化建设以及学习、译介东欧社会主义国家音乐美学思想的进程中获得了进一步的发展。但由于极"左"政治的干扰，特别是"文化大革命"对音乐文化的巨大破坏与钳制，音乐美学研究一度长期陷入一片荒芜的境地。1978 年后，随着新时期的到来，音乐美学才再度甦醒并真正取得了长足发展。

总之，无论在西方还是中国，作为学科意义上的音乐美学，历史并不久远。但是，作为思想史意义上的音乐美学观念却已有几千年的积淀。就文献可考的

---

① 俞人豪:《音乐学概论》，人民音乐出版社 1997 年版，第 7 页。

② 参见萧友梅:《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》，载《音乐杂志》1920 年第 1 卷第 3 号；参见《乐学研究法》，载《音乐杂志》1920 年第 1 卷第 4 号。

历史而言，中国古代先秦时期诸子百家的文论中就有大量有关音乐与社会、政治、情感以及音乐的本质等深层问题的社会学和美学的思考，其中以儒、道两家的音乐思想为代表。古希腊时期，出现了毕达哥拉斯（公元前 6 世纪）学派从数学意义上阐释音乐的构成及其本质的尝试，亚里士多德（公元前 4 世纪）则提出了音乐能够净化人的心灵的学说。其后，特别是近代以来，随着文化艺术的极大发展以及美学、音乐学学科的诞生，作为音乐美学意义上的文献可谓汗牛充栋，不胜枚举。音乐思想史中这些富有美学意义的理论学说，无疑是音乐美学思想沿革的重要组成部分与宝贵财富。有关中外音乐美学思想史的介绍，本书将在第九章、十章专门加以叙述，此处不再展开。

（二）音乐美学的学科性质

综前所述可以发现，音乐美学是一门交叉学科，它既是美学研究中的一门重要的部门美学，又是音乐学家族中不可或缺的分支学科。因此，音乐美学是将美学与音乐学相融合的一门特殊的人文学科，具有双重学科的特点。同时，我们也不难发现，与音乐史学等学科相比，音乐美学还是一门较为年轻的学科。尽管国外有学者在 20 世纪 80 年代还认为，音乐美学“在 20 世纪面临解体”，而且“至少在现在，并不是一个普遍被认可的常规学科”。[①]但是，音乐美学的确在 20 世纪以来得到了进一步的发展，大量的音乐美学著作的出现，以及世界各地许多大学都普遍开设了音乐美学的课程便是最为明显的标志。

那么，作为音乐研究中一门极为重要的基础理论学科，音乐美学的研究对象应该包括哪些方面？如何界定音乐美学？音乐美学的研究方法都有哪些？音乐美学本身的存在又具有怎样的特点？这些都是我们在对音乐美学学科的由来及其学科性质有了初步的了解并即将步入音乐美学的殿堂时，首先需要掌握的基本问题。

## 二、音乐美学学科的界定及其研究对象

达尔豪斯在论及美学的历史时曾说过，美学这个学科“自 18 世纪以来毋庸置疑地显现出杂交的特性”，“美学并不是一个具备严格研究对象的封闭学科，更多是含意模糊，但又辐射深远的问题和观点的总合”。因此，“所有试图对这个学科下定义的企图——无论认为美学是感知的科学（scientia cognitionis sensitivae），是艺术的哲学，或是美的科学——都显得狭隘、教条、片面、武断”。[②]

---

① ［德］卡尔·达尔豪斯：《音乐美学观念史引论》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社 2006 年版，“作者序言”第 1～2 页。

② 同上，第 11～12 页。

这一论断尽管足以使一般初涉美学领域者对这一学科深感困惑，但它的确道出了美学在其历史发展过程中由于不断出现的新问题、新视角而表现出的难以简单界定的学科特点。但是，任何一门学科，都有其基本的研究对象，对它的学科界定，也只有结合对其研究对象的考察，才能抽象与概括出来；进一步而言，对音乐美学学科定位及其研究对象问题的考察，是我们全面了解音乐美学学科特点的基本前提。

(一)关于音乐美学学科的界定

1. 历史上的两种不同观点

综观音乐美学发展的历史，关于音乐美学的界定主要有两种观点。

(1)把音乐美学看作是一门特殊的艺术哲学，是有关音乐的哲学问题的研究。

在鲍姆加登自创"美学"这个词汇之前，有关音乐本体性问题的探讨主要是在音乐哲学的名义下进行的，直到今天，许多音乐美学家也依然认为音乐美学与音乐哲学密不可分。日本音乐美学家野村良雄认为，音乐美学和音乐哲学紧密相关，二者几乎具有同样的意义。不过，他认为音乐美学与音乐哲学还存在着一定的区别，这种区别在于："哲学的研究不必亲自进行试验、作统计或进行历史的、实证的探讨，这类工作是音乐学所进行的工作，但是对于音乐美学来说，这样一些科学的研究，不仅是特别必要的，而且是有益的。所以，我们虽然是把音乐哲学看作是音乐美学的主体，但我们又是把关于音乐的科学研究，看作是音乐美学的外围的学问。"[①]

一些权威的西方音乐辞书也是把音乐美学视为音乐哲学或音乐哲学的重要组成部分。比如，1986 年版的《新哈佛音乐辞典》"美学"条目认为："音乐美学(Music Aesthetics)是指那些引起争议的、围绕音乐艺术的哲学性问题……严格说来，在传统观点乃至今天，习惯上人们认为音乐美学不包括音乐理论、音乐学、音乐心理学和规范的作曲理论等问题。"[②]

1980 年版的《新格罗夫音乐与音乐家辞典》中的音乐美学条目则直接将音乐美学界定为"音乐意义与价值的哲学"；[③]而 2001 年第二版的《新格罗夫音乐与音乐家辞典》则没有再专设音乐美学的条目，而是直接使用了"音乐哲学"的概

---

① 何乾三、叶琼芳等译：《音乐美学——外国音乐辞书中的九个条目》，中国文联出版公司 1984 年版，第 9 页。

② Don Michael Randel 主编：《新哈佛音乐辞典》(The New Harvard Dictionary Of Music)，哈佛大学 1986 年版，第 14 页。

③ 何乾三、叶琼芳等译：《音乐美学——外国音乐辞书中的九个条目》，中国文联出版公司 1984 年版，第 36 页。

念。正如音乐哲学条目“引言”中所称:“尽管谈到‘音乐哲学’时仍然会引起外行乃至专家们的惊讶。但是,在西方,各种有关音乐的探讨充斥哲学发展的历史,相似的有关哲学的探讨也遍布于音乐发展的历史当中。在西方,有关音乐哲学的论述主要出现在下列情形中:①哲学家们在有关宇宙与形而上学理论体系中对各种现象和学科的论述,其中包括音乐;②不同美学思想与哲学体系的哲学家都是把音乐作为艺术的一种来看待;③音乐家,包括作曲家、表演家、理论家和批评家,也试图通过哲学去解释他们的作品、表演与理论批评乃至更为深奥的某些方面。”[①]这样一种音乐哲学思想的历史传统,或许正是2001年版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》将“音乐哲学”作为一个独立学科的词条而加以凸显的根本原因,音乐美学思想则是作为其中的一个重要组成部分被加以论述。

从上述引文可以看出,音乐美学一方面被看作是与音乐哲学相关联的一个学科,一方面又被视为音乐哲学中的重要组成部分或主要内容而存在。因此,音乐美学被认为是带有鲜明哲学意味的一门艺术学科,它主要关注音乐中的哲学问题或以哲学的眼光审视音乐,并因此区别于音乐的技术理论及一般音乐学学科。哲学通常被认为是形而上的思辨,而不去做形而下的实证、实验;同样,音乐哲学也被视为是对音乐艺术的纯思辨性的探讨与研究,且被看作是音乐美学研究的主体。但是,音乐美学与音乐哲学又有着一定的区别,这种区别就在于作为音乐学中的一个重要分支学科,音乐美学在以思辨性的方法对音乐艺术的美学规律加以归纳的同时,也离不开一些实证性、经验性的具体分析,那些带有应用理论与评论性质的实证性或经验性的成果,恰恰是音乐美学研究中不可或缺的重要的事实依据。

综上所述,我们可以把认为“音乐美学是音乐哲学的一个组成部分”的观点,概括为“哲学的音乐美学”。大致说来,把音乐美学视为音乐哲学或音乐哲学中的重要组成部分的观点,其所关注的研究对象主要集中在音乐的本质、音乐的形式与内容、音乐的意义、音乐的价值等本体性问题;这些问题无不牵涉或渗透了人们对音乐艺术的哲学思考。因此,这也是为什么很多学者使用音乐哲学而不使用音乐美学这一概念的原因所在。

正如王宁一所指出的那样:所谓“哲学的音乐美学”不是从哲学原理出发进行逻辑演绎的“自上而下”的美学,对于音乐美学而言,哲学的根本意义在于它是

① Stanley Sadie 主编:《新格罗夫音乐与音乐家辞典》(The New Grove Dictionary of Music and Musicians) 第19卷,英国麦克米兰出版公司2001年版,第601页。

掌握这一学科的基本方式与研究方法。[1]关于这一问题，我们将在后文论述音乐美学的研究方法问题时加以详述。

(2)把音乐美学看作是美学的一个部门，以美学的视角研究音乐中的美学问题。

这似乎是一个同义语反复的表述，人们不仅要问：什么是美学的视角？音乐中的哪些问题属于美学问题？日本音乐美学家神保常彦认为："音乐美学，作为关于音乐的美学方面的研究，与一般美学相对而言，可以算是一门特殊的美学。另一方面，当人们把音乐学按体系和历史进行划分时，则又可以将音乐美学看作是按体系划分的音乐中的美学部门；但不论怎样划分，音乐美学都是以美学的态度来解决音乐中美学问题的学术工作的总称。""所谓美学的问题，是指美的基本结构、美的实际形态，和把它们贯穿起来的美学逻辑和美的存在方式，以及艺术的本质与价值、支配艺术创作与欣赏的美学原则、风格问题，等等。所谓美学态度，则是指对于这些问题给予理论方面的关心，找出它们科学上和哲学上的根据。""音乐美学是以如上所说的美学姿态来研究音乐的一种学问。"[2]

我国有的学者也认为，音乐美学与音乐哲学是有着不同对象与方法的两个不同学科，音乐美学是"用理论的方式去研究'人用经验的方式把握音乐世界的实践现象'"，音乐哲学则是"用理论的方式去研究'人用观念的方式把握音乐世界的理论现象'"。[3]

与将音乐美学视为音乐哲学或音乐哲学的一部分的观点所不同的是，上述观点主要强调了音乐美学是一门特殊的艺术美学，是针对音乐艺术的美学研究，它着重研究音乐美的结构、形态、音乐的本质与价值以及音乐实践的艺术规律及其美学原则等问题，这些问题的共同之处在于它们都是涉及人的音乐经验的实践性问题。在这里，音乐美学不但是被明确作为一门独立于音乐哲学之外的学科来看待，而且有着自己特定的学科性质与研究对象。

综上所述，我们可以把认为"音乐美学是有关音乐的美学研究"的观点，概括为"美学的音乐美学"。

在这种观点看来，音乐美学研究对象中最核心的问题是"音乐的美"。比如，《里曼音乐百科音乐辞典》第 12 版中即把音乐美学视为"一般美学的一个部门"，

---

① 参见王宁一：《关于音乐美学研究对象问题的思考》，见《概念的漩涡》，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 241～242 页。

② 何乾三、叶琼芳等译：《音乐美学——外国音乐辞书中的九个条目》，中国文联出版公司 1984 年版，第 1 页。

③ 萧梅、韩钟恩：《音乐文化人类学》，广西科学技术出版社 1993 年版，第 11 页。

并将其界定为"关于音乐美的科学"。[1] 1972 年版的《哈佛音乐辞典》也认为："音乐美学，应该是对于音乐中的美的研究，这种研究的最终目标是建立标准。这种标准能让我们说某个作品是美的或是不美的，或者为什么这个是美的而那个是不美的。"[2]美国《国际音乐与音乐家百科全书》1956 年版认为，"美学是对美的研究"，因而，音乐美学"是对音乐美的研究"。[3]

音乐美学研究的核心问题是音乐的美，音乐的美就像是湖中涟漪的波心，从这一核心出发会涉及音乐美学中无比广阔的方方面面。但是，如果仅仅把音乐的美看作是音乐美学研究的唯一对象，这种认识显然也是非常狭隘的。正如日本音乐学家野村良雄所指出的那样："音乐作为一种艺术，不仅仅是美的东西。如果仅仅把音乐美学当作是音乐美的哲学或科学，那只不过是抓住了声音的艺术的一个方面而已。"[4]

此外，《哈佛音乐辞典》中提出的建立音乐美的标准的问题也是值得怀疑的。考察不同民族与文化传统中关于美的观念，很难归纳出具有普适性的美的标准。因此，"什么组成了音乐美是难以分析的。假若有可能建立美的绝对标准，音乐艺术就会成为一门科学"。[5]很显然，建立音乐美的普遍性客观标准是不可能的。

概而言之，关于音乐美学学科的界定主要有"哲学的音乐美学"和"美学的音乐美学"两种。当然，这绝不意味着存在"哲学的音乐美学"和"美学的音乐美学"两种互不关联、各自独立的学科，而是由于研究视角和研究方法的不同，出现了偏重于哲学的音乐美学和偏重于美学的音乐美学的区别。二者在研究对象的指向与方法上既有共同之处，又各有侧重。

2. 本书观点

综合上述观点，本书认为，音乐美学是一门独立的学科，它既与哲学相互关联，又与美学密不可分，有其独特的研究对象与视角。概括地讲，音乐美学是研究人类音乐立美[6]与审美实践的本质与规律的一门艺术科学。与纯粹的有关音乐的哲学思辨所不同的是，音乐美学所关注的不仅仅是音乐的本质、意义等本体

---

① 何乾三、叶琼芳等译：《音乐美学——外国音乐辞书中的九个条目》，中国文联出版公司 1984 年版，第 85 页。

② 同上，第 15 页。

③ 同上，第 20 页。

④ 同上，第 12 页。

⑤ 同上，第 21～22 页。

⑥ "立美"概念由赵宋光于上世纪 80 年代提出，王宁一曾对此加以进一步阐发，其基本含义为"美的创造"，与此相应，审美则意为"美的鉴赏"。本书第四章将会对"立美"问题加以专门论述。

论问题，有关音乐的特殊性以及人的音乐感性实践的普遍规律，都是音乐美学研究的重点所在，这符合美学作为“感性学”的原初意义。它不仅仅以“音乐的美”作为唯一研究对象，而是以此作为问题的出发点和归结点，并由此关涉到音乐实践中立美与审美的广阔领域。

（二）音乐美学的研究对象

归纳起来，音乐美学的研究对象主要集中在以下几个方面：

1. 对音乐本体的研究

“本体”在哲学中是指与现象相对的事物的本质。相应的，音乐本体即音乐本质的意思；但在一般音乐学研究中，人们往往又将音乐本体理解为形式意义上的音乐本身，比如，很多人习惯把对一部音乐作品的音乐分析称作本体分析。因而，此处所谓音乐美学研究视野中的音乐本体，兼有上述双重含义，既指抽象意义上的音乐的本质同时亦指形式意义上的音乐自身。具体包括音乐的本质、音乐观念与音乐的存在方式、音乐语言与音乐的形式、音乐表现与音乐的内容，音乐与其他艺术相比所具有的特殊性等主要问题。

2. 对音乐实践的研究

对音乐实践的研究即是研究音乐的创作、传播、接受、评价等诸环节的美学问题，具体包括音乐的创作、表演、欣赏、批评、审美、美育等主要方面。

3. 对音乐的功能与价值的研究

对音乐的功能与价值的研究即是研究作为社会文化存在物的音乐对人和社会具有怎样的作用与意义，音乐功能与音乐价值的实现反映了怎样的美学规律，它（他）们之间存在着哪些美学层面的关系等问题。

4. 对中外音乐美学思想沿革的梳理与研究

对中外音乐美学思想沿革的梳理与研究即是对音乐美学学科自身历史的研究，这也是音乐美学研究中一个不可或缺的方面。

另外，需要指出的一点，以往音乐美学所关注的对象是以专业的创作音乐为中心，但是如果音乐美学的眼光仅仅专注于这一“中心”而无视人类无比丰富的各种音乐样式的存在，拒绝将专业音乐创作之外的音乐存在作为美学思考的对象，这样的认识无疑是有局限的。当然，这种局限是与音乐美学学科诞生之初即与专业音乐创作相联系分不开的。一种值得提倡与尝试的思路是，音乐美学应把各种不同存在样式以及不同文化背景中的音乐纳入到自己的研究视域中，从中发现多元而相异的音乐美的形态及其美学观念，从而以更为开阔的眼界审视人类在音乐美的不断追求中所展示出的无比丰富性，否则音乐美学就会有成为某一种音乐的美学的危险。

## 三、音乐美学的研究方法

音乐美学的研究方法是由它作为美学与音乐学相交叉的学科特点而决定，同时也是与音乐作为人的精神创造物并作用于人与社会的本质所决定的。综观音乐美学学科的发展，可以发现，音乐美学的研究方法主要集中在以下几个方面：侧重于思辨的哲学的方法，侧重于实证的形态学的方法、心理学的方法以及思辨与实证同等重要的社会学方法等。

### （一）哲学的方法

作为世界观，哲学是人们关于存在与意识的根本问题的认识；作为方法论，哲学是人们掌握世界的一种方式。人与其所创造、享用的音乐的关系也是一种主体对世界的把握的关系，因此，人们对音乐的本质、音乐的形式与内容的关系等根本问题的认识，同样无法离开一定的哲学基础的制约与指导。如前所述，音乐美学这一学科带有鲜明的哲学性质，而这种哲学性质也是与音乐美学研究对象的要求相适应的，音乐美学"要求对于对象本质的宏观总体的有机把握，而它的对象乃是音乐实践的总体、本质或者说是普遍规律"，因此，"正如哲学是关于世界观的学问一样，音乐美学乃是关于音乐观的学问"。[①]

概而言之，音乐美学所要解决的不是具体的技术分析或音乐操作问题，而是以此为基础，力求探寻音乐的本质以及音乐实践中立美与审美的总体规律问题，对这些问题的研究，必须以哲学的方法作为根本的宏观指导。哲学的研究方法注重学理的思辨与逻辑的推理，强调从特殊到一般，即便是对具体音乐问题的研究，其根本目的也是在于寻求其中所内含的规律性问题，而不是流于细枝末节的专门的技术分析或操作实践。

由于哲学方法的渗透与运用，有关音乐美学的许多著作往往具有音乐哲学的意味。于润洋著的《现代西方音乐哲学导论》一书主要是对现代西方各种音乐哲学思想的剖析与研究，其中的研究对象同样属于音乐美学的问题，但作者认为将它们归为音乐哲学更为合适，因为"音乐美学这个名称的外延较容易引起一种误解，以为其对象主要是探讨'音乐美'的问题；而音乐哲学这个名称的外延较宽，它既包含音乐美的问题，更涵盖一系列更为广泛的涉及音乐艺术本质的问题"。[②] 从中可进一步看出，除却纯粹的音乐哲学问题，对于音乐美学研究而言，哲学的方法与视角不可或缺，因而也是最根本的方法。

---

① 王宁一：《为什么要研究音乐美学的哲学基础》，见《概念的漩涡》，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 146 页。

② 于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社 2000 年版，第 510 页。

(二)形态学的方法

所谓形态学的方法,是指通过对音乐形态的考察与剖析,从中探求音乐形式与音乐表现以及音乐美的普遍规律及其本质的研究方法。与前述偏重于哲学的思辨性方法不同,形态学的方法首先面对的是音乐的外部结构及其感性样式,通过对音乐形态及其技术构成的本体分析,以实证性的手段揭示相关音乐美学规律。

形态学的方法对于研究音乐创作、音乐表现、音乐的内容与形式、音乐的美等美学问题具有十分重要的意义。英国音乐学家戴里克·柯克(Deryck Cooke,1919—1976)的《音乐语言》一书可视为从对音乐形态的分析着手研究音乐美学问题的代表作。作者认为音乐是一种和说话相似的表达人类普遍而丰富的情感的艺术,为了把音乐美学从以往的理性美学的禁锢中解放出来,作者试图"把音乐作为一种能表现某些很具体的事物的语言来看待……把作曲家能获得的各种表情时段加以分离——诸如音之高低、时间之长短、音量之大小——并去发现,哪种情感可用哪种手段去表现"[①]。当然,作者对音乐表情语言的研究是有历史限定的,即集中在 17 世纪以来西欧的和声时期即调性音乐以内。书中详细考察了"调性音拉力"、"大调和小调"、"大、小三度"、"大、小六度"、"大、小七度"、"大、小二度"以及各种节拍等音乐要素的表情特点,并总结出具有典型表情意义的某些音乐语汇作为音乐表情手段中的基本术语。比如,柯克认为,小调中的上行进行是表现一种向外的痛苦情感,而在大调中属音向主音跳进再进行到中音则通常是表现向外的愉快情感,等等。

柯克的音乐形态分析的研究方法,带有较强的音乐语义学色彩和实证主义的特点,这对于他所说的突破哲学思辨的理性主义音乐美学的禁锢作出了有意义的探索。但是,柯克的研究也明显存在着一定的局限性。比如他所总结的音乐的各种表情语汇或"音乐术语"及其所对应的情感特征之间,很难说具有绝对的普遍意义,即便是将这些结论置于调性音乐的范围内也是如此。

(三)社会学的方法

作为人类精神产物的艺术创造,音乐艺术无论从其发生、传播及其功能与目的的最终实现,无不受社会生活的制约而又能动地反作用于社会生活。社会学的方法即是侧重于将人与音乐、人与社会以及音乐与社会相互影响而存在发展的本质及其规律作为学术研究的对象。尤其是音乐美学研究中关于音乐的功能、音乐创作的本质、音乐的接受等问题的研究,都离不开社会学方法的帮助与支持。



① [英]戴里克·柯克:《音乐语言》,茅于润译,人民音乐出版社 1981 年版,第 4 页。

西方马克思主义法兰克福学派代表人物特奥多·阿多诺(Theodor Wiesengrund Adorno,1903—1969)的《新音乐的哲学》一书,被认为是“一部融音乐美学、音乐社会学、音乐史学为一体的音乐哲学著作”,该著作“始终是将音乐放在与社会的特定关系中”,“将深层的哲学反思同对音乐作品的具体审美经验相结合,从中揭示音乐艺术的本质”。[①] 其研究方法突出地体现了社会学方法的特色。

我国当代学者宋瑾的《西方音乐——从现代到后现代》[②]一书,也是结合社会学方法,从对西方社会的现代主义危机、后工业社会时期的政治、哲理思潮以及文化艺术的特点等各方面的考察入手,对西方二战后“后现代主义”音乐的各种表现形式进行了深入的美学与社会学探讨,从而使人们对西方后现代主义音乐的本质、美学特征及其文化内涵的认识,置于广阔的社会学考察的基础上,具有强烈的社会历史感。

总之,作为社会性存在的人及其精神创造物——音乐的存在与发展,无不鲜明地体现了一定历史时期政治、文化、宗教等社会性因素的影响与制约,因此,对于音乐的美学研究就必然不可忽略社会学视角的参照与社会学方法的借鉴。也正是从这一意义上而言,专门的音乐社会学研究成果对于音乐美学的研究而言,具有非常重要的参考意义。

(四)心理学的方法

就音乐行为而言,无论是创作、表演还是欣赏,音乐实践的每一个环节都必然伴随着主体的心理活动。因此,尽管音乐美学是一门思辨性很强的学科,但它对音乐艺术的种种美学概括,都必须建立在生动的音乐实践经验的基础上,而这其中包含着无比丰富的音乐心理活动,揭示主体的音乐心理机制及其特点与规律,也就成为音乐美学研究中极为重要的一部分。进一步而言,只有关注人的音乐实践的心理机制,才能更为确切地了解人类音乐实践的奥妙及其美学规律,也只有这样,才能避免音乐美学研究中“见物不见人”,即只看到音乐而忽略音乐实践主体的局限与弊端。

西方较早从心理学角度研究音乐美学问题的代表性著作,是德国音乐学家H. 里曼的《音乐美学要义》[③]一书。本书基于欧洲古典和浪漫主义音乐时期的审美观点,结合心理学成果,从音乐听赏的角度,对音乐表现的基本要素与手段的审美意义,进行了简明扼要而又富有洞察力的论述。作者还由此出发,对绝对

---

① 于润洋:《现代西方音乐哲学导论》,湖南教育出版社 2000 年版,第 386 页。

② 该书由上海音乐出版社 2004 年出版。

③ 该书由缪天瑞、冯长春译,上海音乐出版社 2005 年出版。

音乐与标题音乐等问题提出了自己的见解。本书的问世，是与19世纪欧洲心理学、物理声学等学科的发展分不开的，反映了其他学科的发展对音乐学研究的重要影响。

从心理学角度研究音乐美学问题，在我国也取得了一定的成绩。20世纪80年代张前的《音乐欣赏心理分析》[①]一书，从音乐接受这一实践环节，对音乐欣赏中的音响感知、情感体验、想象联想与理解认识等基本问题，进行了较为深入的论述。这是国内最早探讨音乐心理问题，也是最早从心理学角度探讨音乐美学问题的专著。周海宏的博士学位论文《音乐与其表现的世界——对音乐音响与其表现对象之间关系的心理学与美学研究》[②]一书，则是迄今为止国内学者运用音乐心理学理论研究音乐美学问题最为重要的收获。本书以音乐音响与其表现对象之间的联觉对应关系这一心理学问题作为研究的理论基础，通过实验等具体的实证性操作，如对与音高、音强、时间、紧张度等音乐音响的基本要素相关的联觉现象的考察，深入地分析了联觉对应关系的一般规律，进而以此为基础，从音乐表现的手法与条件、音乐表现对象的发生环节以及各种对象在音乐中的表现等方面，对音乐的表现进行了更为综合的分析。由联觉对应关系的研究作为突破口，作者对音乐美学研究中长期以来争讼不休的一些根本问题，如音乐的内容与形式、自律论与他律论等问题也进行了深入的探讨。

此外，罗小平、黄虹著《音乐心理学》[③]等音乐心理学著作，对于音乐美学的研究也具有重要的参考价值。

除上述几种常见的研究角度与方法外，近年来也出现了融汇民族音乐学或音乐人类学成果研究音乐美学的倾向。这一研究视角强调注重音乐的文化属性与民族特质，从对不同民族与文化传统中不同音乐形态、音乐行为事象的考察与研究，发现不同民族与文化传承中音乐观念与美学思想的不同。比如，修海林与罗小平合著的《音乐美学通论》[④]一书即吸收了不少民族音乐学的音乐观念及其音乐实例。此外，也有学者开始从对音乐美学学科自身的反思入手，认为当下国内大量的音乐美学研究成果所概括出的音乐美学的基本原理，依然只适用于解释欧洲古典音乐和受西方深刻影响的中国的“新音乐”样式，而无法涵盖人类无比丰富的不同民族文化传统中的各种音乐，不具备“普适性”也难以追求普适性。值得提倡的研究思路是，音乐美学的研究必须走出以往“本质主义”的局限，摈弃

---

① 该书由人民音乐出版社1983年出版。

② 该书由中央音乐学院出版社2004年出版。

③ 该书由三环出版社1989年出版。

④ 该书由上海音乐出版社1999年出版。

音乐美学研究中普遍存在的以西方古典音乐和中国“新音乐”作为“音乐”概念的观念，强调音乐美学研究应尽可能以更为宽广的音乐视角，关注不同文化传统、不同民族的各种音乐文化形态，同时不能只看到不同音乐之间共性的方面，更应看到其中的差异性，由此，在音乐的美学研究中应重视“某种音乐”的“美学”研究，而不存在全知的、具有普遍真理意义的音乐美学。[①] 值得肯定的是，借鉴与关注音乐人类学以及后现代主义音乐观念，强调音乐美学研究中音乐与研究者的文化身份的重要性，从而对以往的音乐美学研究进行更为深入的反思，对于促进音乐美学研究与学科的发展，具有积极的建设意义。

当然，任何一种方法或视角都不能代替其他研究方法的合理性与必要性，日本音乐美学家野村良雄曾说过，音乐美学“必须能够深入地、全面地把握住音乐的本质、音乐美或是音乐活动的种种表现形态。单是思辨意义上的哲学的立足点，或者单是心理学的、社会学的、科学的立足点，都不能说是全面的”。[②] 因此，对于音乐美学的研究而言，它要求每一个研究者要具有较为广博的知识结构，而不是仅仅限于上述某一种体系性的方法或知识领域，唯如此，我们才能更加自由地切近无比丰富而微妙的音乐世界，才能真正揭示音乐的本质及其艺术规律。

## 四、音乐美学的存在方式

音乐美学的存在方式即是指它是以怎样的表达方式和学科特点而存在，这是与音乐美学的研究目的及其方法分不开的。一定的研究目的及其相适应的研究方法决定了它的学科性质及其特定的学理表达方式。概括来看，人文学科的研究方法主要体现为思辨性和实证性两种方法，音乐美学这一学科无疑是以思辨性为主，尽管它随时可能需要以实证性的材料作为其理论的支撑，但它的主要学理表现还是思辨性的，这也是因为它与美学和哲学紧密相关分不开的。

### （一）基于经验而超于经验的本质存在

五彩缤纷的各种植物花卉令人赏心悦目，但作为以植物花卉为研究对象的植物学却并不能给人带来感官上的审美愉悦；生动可爱的各种动物也会给人带来心灵上的快乐或新鲜感，但将动物作为研究对象的动物学也难以给人带来美感体验上的满足。艺术审美与艺术美学的研究则更是如此。作为具体而生动的美的形态是极为感性并诉诸人的感觉而存在的，而关于美的一切理性思考或学

---

① 参见宋瑾：《站在哪里说音乐》（《艺术评论》2004 年第 3 期）、《什么“音乐”的“美学”》（《星海音乐学院学报》2006 年第 3 期）等论文。

② 何乾三、叶琼芳等译：《音乐美学》，中国文联出版公司 1984 年版，第 9 页。

术研究却不可能是感性的，作为研究美与审美问题的学问，美学的存在必定是纯粹理性的。人类对客观世界的认识，都要经由感性到理性这样一个发展过程，美学研究同样脱离不了这一规律。不了解感性的艺术审美与理性的美学研究之间的不同和学术研究与一般感性文字的表述之间的区别，不了解音乐美学是从对各种具体而生动的立美、审美实践的研究中抽象出美学规律的学术特点，就必然会对音乐美学的存在方式产生误解，从而对音乐美学这一学科做出不合乎其存在规律的要求。

在我国，音乐美学长期以来不被重视，也没有取得深入的研究成果。因此，20 世纪 80 年代音乐美学开始受到关注并逐渐得以发展时，不少人对音乐美学的表述方式表示极大的不理解。有一篇文章曾不解地谈到："我不明白为什么这些专门研究音乐（人们称之为'最美的艺术'）的美的学问是那么枯燥无味，所用的语言是那么晦涩难懂，令人费解，什么'自律论'、'他律论'、'符号论'等等，一大堆的外国名词，大段大段的令人费解的'哲学语言'，好像这个领域命中注定只能为少数理论专家们服务的，不是为了广大的音乐工作者（更不用说广大的音乐爱好者了）服务的。"①

问题的提出看似无知但不失尖锐，特别是在 20 世纪 80 年代我国音乐美学学科重新起步的时期，具有一定的代表性，反映了很多人对音乐美学这一学科的存在方式所表现出的极大陌生，同时也暴露出长期以来音乐理论中机械反映论和庸俗社会学的简单思维在一些人头脑中的巨大惯性。针对这一涉及音乐美学学科发展的根本性问题，音乐美学家王宁一根据美学家李泽厚的"美学是科学，是一门基于经验而又超于经验的理论科学"的阐释，对音乐美学学科的存在方式作出了这样的回答："基于经验是美学的思想来源、研究方法，又是它的内在本质；超于经验则是它的存在方式或表达方式。没有前者，美学就会失去真实的内容，走到错误的路上去；而如果没有后者，美学理论本身就不能存在。……基于经验而又反作用于实践的音乐美学基本理论，它的存在方式却必须是超于经验的，因为音乐美学虽然基于经验，但它要给予的不是某一时、某一地、某一个具体问题的全部解决提供现成的答案。它只有采取超经验的方式，才能从概括的高度上，为一切具体问题的解决提供行动的指南。"②

王宁一关于"音乐美学是基于经验而超于经验"的存在方式的论断，深刻地

---

① 求真：《音乐的美与现实——读王朝闻〈无声复有声〉后感》，载《人民音乐》1982 年第 8 期，第 12 页。

② 王宁一：《音乐美学基本理论的存在方式必须超于经验》，见《概念的漩涡》，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 70～71 页。

指出了音乐美学与音乐的感性实践以及与其他音乐学科在思维方式、表达方式上的不同，也即指出了音乐美学这一学科的特殊的存在方式。这一认识在当时对于厘清学科性质，推进音乐美学基本原理的研究与发展，具有十分重要的意义。

（二）音乐美学与其他音乐学学科密切相关

从上我们也不难看出，音乐美学的存在方式问题，不仅反映了音乐美学的学科性质和表达方式等根本问题，其中也涉及了音乐美学的基础理论与应用理论之间的关系问题。很显然，不能把音乐美学等同于音乐生活中实际应用的音乐评论。前者是以抽象的理论表述而存在，试图对音乐的立美与审美实践的总体规律进行宏观而概括的美学把握；后者则更多是以较为感性的文字表述而存在，试图通过具体的音乐分析和感性的个人体验对某一音乐作品或音乐现象进行评述。二者无论在表达方式还是根本目的上都有着很大的不同，这也是其存在方式不同的根本原因。

当然，具体的音乐评论与抽象的美学研究之间并非泾渭分明、毫无联系，相反，二者有着极为密切的关系。作为一门基础理论学科，音乐美学的有关原理既是从对人类无比丰富的音乐实践的思考与概括中而来，又反过来对音乐实践的各个领域起到宏观指导的作用。如果说音乐美学是音乐理论中的基础理论的话，音乐评论则是它的应用理论，它们之间的关系就像是基础物理与应用物理的关系。作为概括性、原理性的音乐美学理论，对音乐评论的应用具有音乐观意义上的宏观指导作用，而音乐评论的具体成果则会成为音乐美学研究中不可或缺的重要实证支持。更进一步讲，缺乏美学品格的音乐评论要么流于一般的技术分析，要么失于隔靴搔痒般的听觉想象，难以起到它更深层次的批评作用；而疏于实证剖析的音乐美学研究要么耽于玄奥的沉思冥想，要么是没有根基的空中楼阁式的漂亮建筑，无法对音乐评论等实践活动起到应有的理论指导作用。

此外，只要我们对各种音乐实践活动或音乐学研究稍事留心，就会发现其中蕴含着各种各样的音乐美学问题，只不过很少有人专门对此加以关注或研究罢了。比如，尽管音乐史学是对音乐历史及其发展规律的梳理与研究，但人类音乐历史不断变化与丰富的发展历程，也恰恰反映了人类对音乐美不断追求、不断求异的审美要求；音乐声学、音乐心理学、音乐社会学的研究，都从不同角度反映出人们对音乐的各种目的的价值选择；各种音乐技术理论也从根本上反映了人们在不断的音乐创作实践中，是如何在音乐美的创造中丰富着创作的观念与技法，等等。从这一点也可看出，音乐美学与其他音乐学学科之间存在着相互渗透、相互影响的密切关系。

对音乐美学的存在方式以及由此引申出的它与音乐实践和其他音乐学学科

之关系的认识，具有十分重要的理论与现实意义。直到今天，不少音乐从业者或专门学习音乐者对音乐美学的了解依然停留在一知半解乃至一无所知的水平上，甚至对这一学科存在着很大的误解与曲解。其中的原因，除了音乐美学教学当中存在着不被重视的现象之外，也跟很多人对音乐美学学科性质及其存在方式的不甚了解有着很大的关系。对音乐美学学科的漠视，使得一般学习音乐的学生或音乐工作者失去了获取音乐美学知识的机会，最终只能导致其在音乐实践中缺乏美学理论的指导，无法提升自己音乐艺术实践或学术研究的品格与高度。因此，不能以短视的、纯粹功利主义的态度看待音乐美学。音乐美学不是一门技术性、实用性的学科，它对音乐实践的影响是以“润物细无声”的潜移默化的方式进行的。只要我们能够系统地学习音乐美学知识，勤于思考，并善于联系音乐实践，音乐美学就一定能对音乐实践活动产生强大的推动力，促进音乐文化的健康发展，进而促使我们从美学的角度更为全面而深刻地认识人类与音乐的关系。

## 思考题

一、音乐美学是怎样一门学科？它的研究对象主要包括哪些方面？

二、音乐美学的研究方法都有哪些？各种研究方法具有怎样的特点？

三、音乐美学的存在方式具有怎样的特点？

# 第一章

# 音乐观念与音乐存在方式

把音乐观念与音乐存在方式联系在一起，是因为音乐观念与音乐存在方式之间有着某种特殊的关系。音乐观念是人在具体音乐实践活动中，通过感知与接受、学习与思考以及各种亲历（历史和文化）过程，在具体实在（音乐现象）和抽象思维（认识活动）基础上复合而成的理性概念。但它的实际作用却超出了概念意义的所指范围，也就是说，音乐观念所指向的意义，除了具有概念（语言符号特征）的类和种差[①]（或称种属）的确定范围以外，还有不确定的个别（种差范围）概念因素存在，这就是具体实在（音乐现象）在其中所显现的作用。所谓具体实在就是指具体音乐现象（形态或样式），也就是说，音乐观念不但具有概念所指的抽象符号（传递或表达信息）的功能作用和意义，同时还有音乐现象之形态或样式存在的个别实在（不确定）意义，而音乐存在方式中凸显的两个问题正是音乐观念和这种观念下的具体存在方式。在这个意义上说，音乐观念决定或者影响着音乐存在方式。本章节所要论述的正是这两者的本质特征及其之间的特殊关系。

## 第一节　音乐观念的基本含义

所谓音乐的观念是指人们在长期的社会生活和艺术实践活动中，对音乐（某些音乐现象）这一特殊的社会实践活动所形成的一种理解、看法或认识，是人们对音乐的一种认知态度，也即人们所赋予自己所熟知、了解，甚至参与其中的音乐实践活动的一种思维认识反映。观念既然是思维认识的反映，观念也就是理

① 所谓类即某一类事物的普遍性（共性），种差即它的特殊性，具体单一是它的个别性。黑格尔在《逻辑学》中指出，每一个概念都具有既相互区别又相互渗透的三个方面，即普遍性、特殊性、个别性三个层次。

性让我们认识的东西。那么，理性又是什么？理性就是主体（人）对客观现象所做出的一种价值判断。价值判断即指理性思维的过程，也指理性认识所显示的结论，是动态的过程和静态的结论的复合。每一个判断主体都是在各自的主观经验和认知水平上做出判断，这就是价值判断的主观性；所显示的结论也应该有三种：正确判断、基本正确判断和不正确判断。音乐观念就是人对音乐现象所做出的某种价值判断。这种观念的形成，一是与自身所熟知或体验的音乐实践活动直接相关，它来源于音乐实践活动的直接经验和积累，是直接经验；二是通过书本知识和音响文本所积累起来的间接经验，也就是前人对某种音乐的经验（观念）以知识的方式而传承下来的音乐观念，它往往以概念的方式出现并作为知识而不断相传，它可以通过后天的学习而获得。人的音乐观念一经形成便会相应产生与之观念相一致的、较为稳定的心理图式。

笛卡儿[①]也认为，"我们心里有各种观念，代表着心外的客体"。这里的"代表"可以理解为反映或认识。观念代表着心外的客体即实在，但它并不等于就是这个实在。我们心中的各种观念都是客观实在在我们头脑中的反映。"凡是符合客观实际的观念就是真的，不符合的就是假的"。[②] 这是笛卡儿观念真假的判断方式。但检验观念是否符合客观实际的理性标准在笛卡儿那里变成了"天赋观念"，就是上帝。天赋观念就是实际，实际就是天赋观念，无须证明或它本身就是自明的。认识符合实际只是人的认识活动的第一步，也就是事实真理，这是科学主义思维（自然思维）的产物，也就是逻辑实证主义，其特征是证明性。判断逻辑是：只要是能够被证明的就是真的，不能被证明的就是假的。但现实中的确存在着一些无法证明的事实，特别是在人的感性认知领域和精神领域（包括哲学和艺术领域）。如"我饿了！"怎么证明？"我爱你！"怎么证明？音乐作品的表现内容、风格如何证明？所以，事实真理并不是彻底的理性主义，因为它对人的认识活动不作价值判断而仅仅要求与客观实际相一致，至于相一致后对人类的生存和发展有利或有害的理性判断被搁在了一边，这也就成了"凡存在的就是合理的"认识观念。所以，真正的理性主义是在事实真理的基础上进入到理性真理——即对人的有利生存与发展的价值判断。音乐观念在形成过程中是不能不作价值判断的，这是人与人创造的文化之间的相互塑造的互化关系，价值判断是其存在的基础和前提。

此外，还必须强调一个事实，音乐观念的形成除主要受到音乐现象的影响以

---

① 勒内·笛卡儿（Rene Descartes，1596—1650），法国哲学家。西方近代哲学的创始人之一。

② ［法］笛卡儿：《谈谈方法》"代序言"，王太庆译，商务印书馆2000年版，第14页。

外，还与整个社会的发展进程、人的实践认识活动和知识领域的认识水平相关。它首先涉及整个艺术领域，其次是整个社会人文学科，甚至自然学科。例如先锋派的各种音乐现象：偶然音乐、机遇音乐、有机音乐[①]、简约音乐、多媒体音乐等，其观念已经远远超出了单一音乐现象的范围，这其中折射出的仅是个体（作曲家自身）的哲学观、历史观、文化观、宗教观、社会观、价值观，甚至是个体特殊的心理、情感状态和生活态度。个体的因素在先锋派音乐现象中被强调到了极致。这可能也是先锋派音乐遭受冷遇的原因之一。个体因素不管使用何种手段、何种方法，要使这种个别化的观念为多数人所接受，就必须要有使这个个别化观念转变为特殊化观念的过程。它需要两个条件：一是需要时间，也就是当个体化的观念成为多数人的观念的时候；二是需要教化，即改变或修正多数人既有的音乐观念。如果缺少这两个条件，那么在语言中个体自我约定的语言是无效的。音乐语言同样如此。

## 一、音乐现象与音乐概念

所谓音乐现象就是指现实生活中具体存在着的各种不同的音乐形态或样式，它是个别的、具体的。例如一首歌曲、一首器乐曲、一首民歌等。而当我们用语言文字来表述它们的时候就出现了三个层次的概念，即类的概念、种差（属）的概念、个别（具体）的概念。例如“音乐”在所有音乐现象中是它的类概念；“先锋派音乐”、“流行音乐”、“欧洲古典音乐”等则是它的种差（属）概念；流行歌曲“老鼠爱大米”、艺术歌曲“我爱你塞北的雪”、钢琴曲“牧童短笛”、小提琴协奏曲“梁山伯与祝英台”等是它的个别（具体）概念。这三个层次概念的不同特征是：类概念代表普遍性，其特征是全部；种差概念代表特殊性，其特征是多（有些）；个别概念代表单一性，其特征是唯一。黑格尔认为，“每一个概念都具有既相互区别又相互渗透的三个层次，即普遍性、特殊性和个别性”。[②] 它们在有条件的情况下可以相互转换。此外，三个概念在各自的层次上分别构成类的本质、种差的本质和个别的本质。它们都是这一事物的本质，但层次各不相同，这就是本质的多层次性和复杂性。

在诸多的音乐现象中，人的认识活动分别用概念对这些现象给予命名，逐渐地从无数个别性中归纳出特殊性，在特殊性中找出普遍性，以达到人们信息交流和传递知识的目的，这就是所谓归纳的推理方式。由特殊性导出普遍性的推理

---

① “有机音乐”是谭盾 2007 年 3 月在上海音乐学院讲学时提出的概念。大致意思是音乐创作的声音材料的可选择性——返回自然界的有机性。

② ［德］黑格尔：《逻辑学》，杨之一译，商务印书馆 2003 年版，第 12 页。

过程，对作为其结果而得到的普遍概念做出正确的限定，这就是定义。这些命名既有直接产生于当代社会和现实生活的特殊音乐形态，例如先锋派音乐、网络歌曲、流行音乐、机械复制音乐(CD、DVD、MTV)、景观歌剧、音乐剧等；也有人类音乐历史传承下来的其他音乐形态，例如民歌、艺术歌曲、欧洲古典音乐、宗教音乐、宫廷音乐、仪式音乐等；甚至包括一些综合艺术形式，例如戏曲音乐、歌舞音乐、影视音乐等。在音乐这个类概念下，为了方便理解、交流和传递知识与信息，概念的命名与理解多在类和种差层面出现，即普遍性和特殊性层面。如前所述的民歌、艺术歌曲、欧洲古典音乐、宗教音乐、宫廷音乐、仪式音乐等，都是种差概念。因为在不超出相同语言约定性的语言环境中，当某一概念表述到类或种差的层次时，已足以让人理解或听懂，其特征是一对多。也就是一个概念对多种具体现象。如流行音乐这个种差概念，它就包括了所有流行音乐的个别(具体)概念。那些曾经在人类音乐历史发展过程中出现过的音乐形态和样式(指具体形态现已无存)，严格说来，它属于历史学所要研究和考证的对象，是历史现象，全称应该是历史音乐现象，我们能不能把它放在音乐现象这个概念的论述范围之内，这要看对音乐现象的理解是在何种角度，如果我们试图强调的是音乐现象的现存性、活生性，也即能够为我们感觉器官所直接把握的具体音响形态或样式，那么历史音乐现象已失去这一特征[①]。相反，虽然历史音乐现象作为具体音响的形态或样式不存在了，但它被命名的概念作为知识却被延续下来，当音乐现象不再以具体音响方式出现而以概念(即书面文字符号方式)方式出现时，它同样具有概念的三个层次。概念的性质表明了它作为符号而具有的信息功能意义，并传达这个符号所承载的信息量。但在一般人的理解当中，所谓音乐就是指这些具体的音乐现象，而不是指它的抽象符号——概念。这种符号概念只有在人与人的知识、信息交流过程中，其所指的概念意义(在类和种差或个别范围)才能产生，但前提是交流者必须能够掌握和使用这种符号。至于说音乐现象就是音乐，音乐就是音乐现象，这种理解对于一般受众来讲，是无可非议的，它源于实践但停留在实践。然而作为音乐理论研究，我们的认识也只停留在这个基础之上显然是不够的，我们将无法获得音乐现象之所以存在的真正价值和意义所在。

---

① 因为作为历史的音乐现象已无法还原具体样式或形态，也即失去了具体实在。当一个研究对象失去了具体实在时，研究者就只能凭借概念所承载的指向范围——也即从类和种差范围来对它做出判断，它只能存在于理性思考和判断这个层次，无法还原到具体个别的实在，即便还原也只是一种理论上的推测。当然，这种理论推测式的研究也是需要的。

## 二、音乐概念与音乐观念

把音乐作为概念来理解是必须的。它是人的理性思维认识活动的反映，否则就无法完成人类思想、知识、信息的传播与交流活动。人经过理性认识和判断以后，扬弃了诸多具体音乐现象后的理性概括与抽象，从认识领域(或知识领域)总结和概括出的一个适用范围，这就是概念。概念扬弃现象不等于不要现象，而是对现象的认识、概括和总结，抓住主要特征，扬弃次要特征正是概念形成所必须的过程，对诸多现象在类和种差层面的抽象与概括，也正是概念的抽象法。例如前面列举的先锋派音乐、流行音乐、艺术歌曲、宗教音乐、宫廷音乐、影视音乐等，这些概念都是指向它的种差这个层面的，并不代表具体或个别的形态与样式，它与人对具体音乐现象的理性认识活动相关①。

那么，概念作为理论研究是最高的概念或最终的归宿吗？列宁认为，“概念还不是最高的概念：更高的还有观念＝概念和实在的统一”。② 观念是概念和具体现象的统一，观念高于概念。音乐观念则是音乐概念和具体音乐形态或样式的统一，它既有作为概念所显示的抽象的理论意义，同时又有作为具体形态或样式存在的实在性特征，它反映了人们在特定文化传统精神的塑造下，通过对具体音乐现象的感性观照和理性分析后所形成的不同的思维方式、理解方式以及存在方式。例如有人认为：高雅音乐应该是既有明确的调性，又有可听或优美的旋律，还能表现出较为深刻而丰富的思想内涵和意境等等③。表面看，这只是在解释高雅音乐这个概念，而实质则是在解释概念的同时阐述了一种音乐观念。因为它不但指出了这个概念所具有的抽象(符号功能)理论意义，同时也明确了它的音响方式和表现意境，虽以概念的方式出现，但并不仅限于抽象概念所指的意义，并与具体的实在样式并存。

## 三、音乐现象、音乐概念与音乐观念之相互关系

由上述分析可知，这里存在着三种“音乐”：一种是作为具体音乐现象存在的音乐，即音响实体；一种则是作为概念存在的音乐，它有普遍性、特殊性、个别性三个层次，即定义；还有一种是音乐概念加具体音乐现象的音乐观念，即概念和音响实体的统一。这恰好把人对音乐现象的整个感知和思维认识活动的基本过

---

① 这里没有必要去讨论人是不是需要这种理性认识活动。因为只要人活着就要思考问题、理解问题、交流信息，只是思考的角度、深度、广度等方面的差异而已。

② 列宁：《哲学笔记》，人民出版社 1963 年版，第 180 页。

③ 这里实际表述的是欧洲古典和浪漫主义音乐以及 20 世纪中国新音乐的音乐观念。

程展示出来，即音乐现象⟷音乐概念⟷音乐观念。它们之间不是单向的被决定关系，而是双向的相互影响和制约的循环关系。从中可以看出，正是由于人的思维认识活动的主观能动性，使看似单一的音乐现象变成了一个较为复杂的复合网状结构，而且三种“音乐”既互相联系又互相缠绕，在制约、影响、促进和发展的逻辑中循环和变化着，不断为我们上演着传统、生成、变化和发展的具体音乐现象、音乐概念和音乐观念。

那么，上述三种“音乐”又是如何联系、如何循环、如何互相影响的呢？

首先，我们来具体区分一下它们的存在状态。作为音响实体的具体音乐现象是一个动态的结构，音响是它存在的显著特征；音乐概念处在扬弃了具体现象后的理性认识层面，语义符号功能——也即它的概念所指是它的显著特征；而音乐观念是音响与概念的统一，主体的心理图式[①]是它的显著特征。这里感性与理性的层次和关系清晰可见。音乐的理性概念源于对感性音乐现象（音响）的把握，音乐观念形成于对概念和现象的融汇与贯通，而这种音乐观念又反作用于感性音乐现象，再次生成新的音乐现象，它们随着人类社会的发展而不断循环变化。这里需要强调的是，概念（语言文字）只在它所约定的范围内有效，而且这个约定必须具有群体性，超出这个范围便是无效符号，个体语言的自我约定是无效的，所以概念（语言文字）永远只与约定它、使用它的人相关；也就是说，不同人的语言文字所概括、抽象的概念之间不可能完全一致，甚至差别较大。这就是不同的人的认识和理解在语言（概念）方面存在的差异性。用维特根斯坦[②]的话说，它们之间是一种“家族相似”的关系。分为“可说的”和“不可说的”两大部分。“可说的世界是可以说清楚的世界，因为语言是由描述世界的命题组成，命题是思想的外在表达，而思想是事实的逻辑图像。……所谓‘不可说的’，就是不能经过这种分析，从而证实或证伪的假命题”。[③] 维特根斯坦的“可说”就是在语言（概念）的普遍性和特殊性层面的可说，而“不可说”的恰恰是语言（概念）的个别性层面的不可说。因为对个别性层面的认识和理解是无法形成一致结论的。如有些地区或民族中就没有“音乐”这个概念，但没有“音乐”这个概念并不等于没有具体音乐现象。概念（语言文字）作为工具它只是一个抽象的符号，它代表或

---

① 所谓“心理图式”是指人在环境、教育、社会文化、信仰等因素的作用下所逐渐形成的较为稳定的认知能力和倾向。这种能力和倾向被称之为“心理图式”。也可以把它理解为人的主观能动性。人的主观能动性不是天生的，而是后天形成的，并有明显的差异性。

② [英]维特根斯坦（Ludwing Wittgenstein，1889—1951），20世纪最伟大的西方哲学家之一。他的哲学对西方乃至整个世界都产生了巨大影响。被称为“哲学家的哲学家”。

③ [英]维特根斯坦：《哲学研究》，汤潮、范光棣译，三联书店出版社1992年版，第5页。

指向对象，但并不等于这个对象，而音响是具体的，音乐观念则带有强烈的主观倾向性。

音响与音乐观念显然不是同一个东西，但它们之间却有着某种特殊联系。从人的认识角度看，现象发生在前而认识发生在后，然而音乐现象的特殊性告诉我们，音乐现象的发生和对这种现象的认识活动与自然界各种事物和人的认识活动之间的关系并不完全相同，因为音乐现象不是自然存在物而是人的精神创造物，因而在它们之间存在着一种特殊的关系，即影响与被影响的双向互动关系，并不是谁决定谁的关系；也就是说，音乐现象影响人的音乐观念与人的音乐观念影响音乐现象是共存、共生的。没有不受音乐现象影响的音乐观念，也没有不受音乐观念影响的音乐现象。因为人的音乐观念的形成并不仅仅依靠音乐现象，还有作为知识存在的概念和其生长的社会文化环境。人们既有的音乐观念有可能影响或制约某些新的音乐现象的产生。例如在我国 20 世纪初期，西方艺术音乐的观念（包括音乐现象）被留洋的学人引入，逐渐影响和改变了国人既有的传统音乐观念，并由此引发一系列音乐观念的争论。这种音乐观念直接催生出当时新的音乐文化现象，从而使艺术音乐现象成为之后我国音乐发展的主流音乐文化现象。这种异质文化的音乐观念能够在本土的文化环境中生根、发芽并开花、结果，与传播者、接受者的主体自觉意识和行为密不可分，这是其发生变化的内在因素；它的外在因素则是人类社会的不断变革和发展，即朝着人的有利生存原则的发展。当然，这其中既有两种不同音乐观念的对峙，也有两种不同音乐观念之间的融合。对峙的结果是分道扬镳，而融合的结果则是衍生出新的音乐现象。再如 20 世纪后期对“流行音乐”、“新潮音乐”的争论；当下关于新民歌、新民乐、原生态民歌、“超女”现象、网络歌曲等的争论，其核心仍然是既有的音乐观念与新生音乐现象之间的关系。也就是说，当音乐观念和音乐现象之间发生冲突时，人们总是寄希望于头脑中既有的音乐观念，也就是主体心理图式既有的、较为稳定的倾向性，它可能符合这种音乐现象，也可能不符合这种音乐现象，用这种音乐观念来促进、推动或修正、改变这种音乐现象的发展。人观念中的概念和实体样式与新的音乐现象之间并不一定存在可供其接受的心理路径，要从一个人的头脑中动摇或改变他既有的音乐观念，是一件较为困难的事情。因为每一个人都活在自己的心理图式之中，而这种心理图式无不打上他所处的时代、社会、地域以及他的民族、文化、信仰及历史的烙印。

其次，我们再来分析一般人理解当中存在的音乐现象。例如交响乐、管弦乐、民歌、艺术歌曲、流行音乐、乡村音乐、校园歌曲、网络歌曲、宗教音乐、仪式音乐、宫廷音乐，等等。上述这些概念是具体音乐现象吗？回答是否定的。它们都是种属概念。所有的音乐现象都可以用音乐这个概念来加以涵盖吗？回答也是

否定的。因为在有些民族或地区根本没有音乐这个概念。问题就出在这个概念上。人类的理解认识活动主要依赖于语言的交流,而这恰恰又成为语言束缚我们思想和认识活动的一个障碍,这就是我们把概念当成了我们要认识的对象本身。概念并不等于我们要认识的对象,而是我们对认识对象的主观反映。既然是主观反映它就不可能只有一种结论,而是三种结论,即正确反映、基本正确反映和不正确反映。假如我们过分依赖和相信语言概念的确定性所指,忽视它的不确定性所指,认定概念就是对象,那就会出现形而上学的结论。当具体现象中的多样性和复杂性出现时,我们仍然在使用语言概念中确定性的一面来加以阐述和论证,忽视了这个具体现象本身,这就使音乐现象与音乐概念之间无法直接对应,则会过于相信概念而轻视了现象。事实上,语言与它所描述的具体事物的本质属性之间不可能出现唯一正确的认识或结论,人的认识活动所言说的对象并不是那个对象本身,而是那个对象在其头脑中认识的反映,你表述的是你对这个对象的感受程度、认识程度和理解程度,当你开始言说时,你说得已经不是那个对象本身了,而是你的认识结论。所以,世界上没有哪一种语言能够告诉我们梨子是什么滋味,要想知道梨子的滋味就必须通过具体实践(现象)——亲口尝一尝。所有语言对梨子滋味的言说都是不同人的具体感受,只是这种感受有正确、基本正确与不正确之分,这是个体存在的差异性所决定的,它们之间是“家族相似”的关系。对音乐的认识和理解也是如此。语言是人类的创造,那么,它在什么程度或什么范围内是确定的?又在什么程度或什么范围内是不确定的?语言(概念)在它的类和种差的层面上是确定的,也就是说,在它的普遍性和特殊性层面是确定的,在它的个别性层面是不确定的。在音乐这个抽象的、具有普遍性特征的概念下面,还存在着许多具体的、面对不同人的需要的音乐现象。正是由于不同的人和他们的不同需要,才形成了诸多不同的、具体的音乐形态或品种,才有诸多不同的、具有种差(特殊性)特征的音乐概念存在。事实上,这些具有种差特征的不同音乐概念的专用名词,的确表示这些音乐现象之间存在的差异性。可概括为:在历史、社会和文化条件下认知观念的差异;在具体音乐现象生成环境下的构成方式的差异;在具体生活习俗和信仰条件下的表现内容的差异;在具体民族、社会环境条件下的具体功用的差异;在具体人的性格和心理条件下的表现方式的差异;在不同受众群体观念下的接受心理的差异以及审美方式的差异。这一切归根到底是不同的人的音乐观念和他们的不同社会生活方式之间的差异。上述差异都较为稳定地存在于概念(语言文字)所描述的种差即特殊性的范围。

再次,为什么会出现作为现象的音乐和作为观念的音乐之间的差异呢?这要从音乐现象的产生说起。作为现象的音乐是人类社会生活和精神生活的反

映，是人类诸多精神生活现象中的一种，也是人类认识、反映客观世界（包括认识和反映人自身）的方式之一。但不同的人和他们具体的生活方式对应着不同的音乐现象，并针对这些具体的音乐现象形成不同的音乐观念，这是由人的社会属性所决定的。如阶级性、民族性、文化传统、宗教信仰、地理环境、生产力发展水平、审美趣味等。也就是说，音乐观念是人对所认识的音乐现象的主观反映。就人的认识活动（静止状态）而言，音乐现象是客观存在，音乐观念是主观反映。反映的结果：正确反映、基本正确反映、不正确反映。但它们都是现实存在着的音乐观念。从这个意义上说，在音乐美学的研究领域，最可信的研究起点应该是具体的音乐现象，而不是音乐观念（或概念）。因此，对人类历史上形成的诸多音乐观念应该有一个重新甄别的过程。对我们今天的人来说，历史上存留下来的音乐观念已经脱离了它原本存在的具体音乐现象，我们无法看到当时的音乐现象而只能面对存留下来的音乐观念（以概念方式存在），当这一观念在面对新的音乐现象时，就应该重新确定它的有效范围或适用范围。也就是说，当人们的音乐观念与具体音乐现象发生冲突时，应该得到修正的不是音乐现象，而是我们的音乐观念，音乐现象永远对应着创造它、需要它的那些人。由此，我们可以看出，音乐美学研究是面对音乐这样一个概念呢？还是面对具体的音乐现象？答案应该是清楚的。假设我们先提出这样一个设问，今天我们使用的“音乐”这个概念，能够囊括我们现实生活中所有的音乐现象吗？特别是音乐美学研究中的“音乐”概念，它是一个抽象的类概念还是代表着现实所有的音乐现象？从现实的音乐美学研究中可以看出，目前的研究只是针对以所谓作品方式存在的音乐现象，也就是所谓的艺术音乐范围。这种“艺术音乐”的观念来自于欧洲人的音乐实践，将“艺术音乐”作为音乐美学的研究对象同样也是欧洲人的音乐美学观[①]。因而有人提出，音乐美学的研究对象就是艺术音乐[②]。如果说，我们今天使用的音乐概念能够囊括所有的音乐现象，那么，音乐美学的研究对象自然也就包括现实生活中所有的音乐现象，而不仅仅是艺术音乐这单一的音乐现象。退一步说，假如目

---

① 不可否认，自20世纪以来，在中西音乐文化的交流与融合过程中，艺术音乐已成为我国主流的音乐现象，艺术音乐的观念也成为部分人，特别是城市中产阶级或有闲阶级的音乐观念，而我国传统的音乐观念和音乐现象（农耕文化下产生的民间音乐观念和音乐现象）被边缘化、非艺术化。这种以审美统摄一切的艺术音乐价值观能否涵盖所有音乐现象的存在价值，仍然是一个值得研究的重要课题。其中的核心问题即社会的经济基础与（文化）艺术发展的关系。也即现代化带来的文化观念与传统文化观念在现代社会能否共存和如何共存的问题。

② 这一观点是杨燕迪在2006年11月广州第七届全国音乐美学学术研讨会期间口头发表。

前音乐美学研究中的音乐概念是一个专指或特指概念——即艺术音乐，那么，它就应该被称作艺术音乐的美学，而不是音乐的美学。

现今，无论是西文还是中文的"音乐"都是一个宽泛的类概念。这一概念的形成或确立，一是来源于诸多音乐现象的归纳和抽象；二是与这些音乐现象所对应的人的认识和实践活动直接相关。例如，对于一个不懂中文（语言）的外国人而言，它无法真正在中国音乐现象与概念之间建立起某种感知和思维认知的联系；相反，对于一个不懂西文（语言）的中国人而言，同样无法建立起类似的联系。不同文化交流、融合中的趋同性和类似性，有可能成为文化交流、融合、变革的共同参照点或基本点，但不可能代替它作为特殊存在而具有的价值和意义。从这个意义上说，概念不仅是对现象的归纳和抽象，它还是特定的人所特有的理性认知的工具。语言本身就有特定的约定性，作为语言约定的有效性不可能脱离它的约定范围。民族音乐学所强调的田野考察工作，正是要完成在语言约定性下所必须完成的概念确立和考证工作，以及将音乐现象还原到它所赖以生存的社会和文化环境之中。这同样也是音乐美学研究所应该遵循的原则。概念的形成是人的认识活动的理性归纳和抽象，给某一个概念下定义就是重新确定它的有效范围，但这个有效范围的确定是以具体存在的诸多现象为依据的，离开了具体现象，人就无法认识任何东西。概念就是对具体现象扬弃后的理性归纳和抽象；因而，我们即不能忽视概念所指的有效范围，也不能忽视概念所包含的不确定性因素。那么，音乐到底是概念还是具体音乐现象？它既是现象又是概念。在动态的生成与结构过程中它是现象，而且是不断生成和变化着的现象；在静止（理性思维）状态下它是被抽象为三个层次（普遍性、特殊性、个别性）的既相互区别又相互联系的概念。这对音乐美学的研究而言，就形成了所谓形而上和形而下的问题。形而上的研究就是从概念到概念，不加区分和判断地把概念所指的确定性作为研究的唯一起点，具体音乐现象被悬置起来；而形而下的研究是对各种音乐现象进行描述或罗列，只在概念的个别性不确定因素上找差距，忽视了概念确定性的理性归纳和抽象，很难发现其中的共同规律和存在价值。

上述的概念和具体音乐现象的关系，实际就是音乐美学研究中的根本问题，把它们联系在一起的则是不同的人的音乐实践活动和思维认知活动。例如，以具体作品为存在方式的音乐现象，它的音乐观念——即艺术音乐，它的实践和认知过程——创作者、表演者、欣赏者，它所对应的人——城市中产阶级或有闲阶级。

## 第二节　音乐观念的形成

### 一、音乐观念形成的社会实践基础

音乐是人类社会实践活动的产物，是人类主观能动性的精神创造物。人的认知观念来源于社会实践现象。不同的音乐现象对应不同的人，不同的人对不同的音乐现象有着不同的音乐观念。例如，中国音乐现象所对应的是中国人和中国人的音乐观念，欧洲音乐现象对应的是欧洲人和欧洲人的音乐观念，印度音乐现象对应的是印度人和印度人的音乐观念，非洲音乐现象对应的是非洲人和非洲人的音乐观念，等等。这里不是要把不同文化环境中的音乐现象、音乐观念对立起来，每一种文化要得到发展和延续，不同文化间的交往、融合、碰撞是必须的，但它是文化发展和传承的外在因素，而内在因素则是这种文化自身的能动性、自为性、受动性和自在性。它体现在两个方面：即显在和隐在。显在可以是人的主动创造、自觉变革或有形建设，更多体现为“人化”的方面，体现为人的文化能动性和自为性。它是文化的外化也即自然和社会的人化，是对象世界不断向人的生成，并大量见诸于主体创造对象的活动。隐在则主要是人的思想和行为方式的文化规范、文化制约和无形秩序。更多体现在“化人”的方面，体现为人的文化受动性和自在性。它是文化的内化即人的社会化，是人向对象世界的生成，大量见诸于对象创造主体的活动[①]。上述关系也就是人创造文化而文化又塑造人的互化关系。这里是想说明，音乐现象、音乐观念最终的表现结果还是要回归到人的问题、人的社会问题以及社会性的人的问题。例如有人认为，20 世纪中国“新音乐”不是中国音乐，而是欧洲音乐的抄袭、模仿和移植[②]。这显然既忽视了人与文化的互化关系，更忽视了社会和人的社会性，仅把这一音乐现象视作工艺学或技艺学层面的东西，把使用这一工具或技术的人抛在了一边，剩下的就只能是对着现象做主观的臆想了。

从人类社会发展的存在现象和认识规律来看，人类所有的认识观念都来自于社会实践现象[③]。它包括直接经验和间接经验。对于音乐理论研究者来说，

---

① 详见胡潇：《文化的形上之思》，湖南美术出版社 2002 年版，第 3 页。

② 参见刘靖之：《抄袭、模仿、移植——中国新音乐发展的三个阶段》，载《音乐与表演》2000 年第 3 期，第 7～10 页。

③ 这里不排除人的认识活动所具有的先验因素。所谓“先验”就是使经验成为可能的那个条件。

所谓直接经验就是研究者通过对实际音乐现象的体验、分析、认知、把握、结论而获得的经验或形成的观念。他往往就是音乐实践现象的制造者或参与者。所谓间接经验指研究者以前人经验（多以知识方式）为认识和判断的基础而获得的经验或形成的观念。音乐观念的来源也不例外。从这个意义上说，我们的音乐观念永远和音乐实践现象密切相关，有多少音乐现象就会存在多少音乐观念，只是还有一些音乐现象和音乐观念，我们对它的认识和把握还处在无知的状态。那么，人类的现实生活中到底有多少音乐现象呢？现在只能这样回答，对于音乐现象的研究者来说，人类现实生活中的音乐现象永远大于我们认知中的音乐观念。这是因为一个研究者终其一生也无法认识所有的音乐现象，同我们研究者的音乐观念相比，人类现实中的音乐现象永远大于研究者头脑中的音乐观念。这也就是民族音乐学观念中的局内人和局外人的概念。因为研究者是无法成为把握所有音乐现象的局内人，其原因一是作为知识（概念）而存在下来的音乐观念需要我们不断认识、重新甄别和把握，但必须从认识、分析和把握它的具体音乐现象开始；二是人类社会还在不断发展，新的音乐实践现象还在不断生成或涌现，如MTV、网络歌曲、新民歌、新民乐、机械复制的音像作品（CD/DVD）、进入舞台表演的“原生态”民歌、景观歌剧、音乐剧、先锋派音乐，等等，因而既有的音乐观念与新的音乐实践现象之间往往矛盾重重；三是作为研究者个人是有一定的文化归属和稳定的心理图式的，研究者并不是来自地球之外。例如民间音乐现象和艺术音乐现象之间就存在着认识观念上的差异。凸显的一个问题是：音乐审美价值与音乐的社会功能之间是否还存在着关联？前者是艺术音乐的最大价值，后者是民间音乐的最大价值。这其中隐含着一个被忽视了的重要的社会性问题，即如何对待被现代化社会发展所遗弃或边缘化了的传统文化的社会功能价值问题？

## 二、音乐观念形成的历史基础

每一个时代都有其时代的文化艺术，但每一个时代文化艺术的产生决不是孤立的，而是在传承中相生的，其传承关系是有据可循的。在古代的欧洲，“音乐”这个概念曾包括音乐的实践和音乐的研究双重含义，自15世纪以后，这两者已经分化为虽然互有联系但又有分工的两个领域，音乐本身逐渐向艺术化的方向发展。因此，我们不能简单地把音乐学或音乐研究看作是音乐艺术的附属品。而此时的中国社会并没有经历西方近代科学主义和工业化的变革过程，因而音乐观念（概念）并没有把所谓审美价值当作终极价值而始终与它的人和社会功能密不可分。艺术音乐的观念影响到中国是20世纪初才有的现象。由于艺术音乐的观念伴随着科学主义的兴盛和现代化社会发展的脚步和速度，已逐渐成为

主流音乐文化现象，这个主流到底是现代化的功绩还是现代化所带来的文化危机，目前并不存在一致的认识或结论，但由它而产生并与它相对的一个概念——民间音乐却被广泛使用。这说明每一个音乐学研究者都发现并默认它与艺术音乐呈相对的这种关系，其中或许还意味着别的什么。

所谓“民间音乐”是指某个国家、地区、民族经由历史长期发展、演变而存在至今的传统音乐文化现象。它往往与特定的人(民族或族群)、环境、社会状况、生产生活方式、宗教信仰以及文化传承中的特殊心理结构等因素有着直接关系。对它的认识和理解显然就不是一个单一的观念和单一的结论。所谓“艺术音乐”的概念则是指人类在逐步完成了艺术实践活动的社会分工以后，由创作、表演、欣赏来构成其全部实践活动的音乐现象。主要以 14 世纪至 19 世纪的欧洲音乐为典型代表。对它的认识和理解就相对单一——即所谓艺术与审美范围。所有研究都被囊括在创作、表演、欣赏三个环节之中，主体人的因素一是被个体化，即分别成为个体的作曲家、表演(奏)家、欣赏者；二是认识和理解结论的普遍化，即以追求所谓的普适性的结论为目的。这种音乐现象和观念也随着宗教、殖民倾向而逐渐渗透到其他非欧地区。在与所到国家、地区和民族的所谓民间音乐现象交往过程中，逐步成为所到地区的一种较为有影响的音乐现象(但也有例外，如印度音乐)，并产生了新的融合与发展。也就是说，外来文化中的音乐现象在历史的作用下，在文化的相互交流与碰撞下，衍生出了新的音乐现象和音乐观念。我国近代出现的“新音乐”就是一例。

我们再从人类历史的音乐实践现象来看。如中国古代的乐舞现象所形成的“乐观念”，其特征是诗、歌、舞三位一体的综合观念和表现形式。今天已无法还原它的具体实践现象，承载这种“乐观念”的物质(现象)载体已经消失，我们只能凭借对它的文字记载来加以分析、把握和领会。也就是说，面对我们的只是一个孤立而抽象的概念。这个概念所指的确定性和不确定性都无法得到研究者主观通过具体现象来加以再度验证或确认，完全依靠概念或文字记载的现象进行描述性研究，多属于推理性的或预测性的结论，而且，它往往需要更多的并基本相同的文字记载的现象描述来加以旁证，更需要具体的实物材料(考古发现)来加以验证。直接把这个“乐观念”概念套用到今天的音乐现象和理论研究中有偷换概念的嫌疑，至少它违反了同一律。因为两者并不是同一的音乐现象，而且两种音乐现象面对的是不同时代的人。对今人而言，使用古代作为概念传承下来的音乐观念，一是需要重新的甄别和判断，也就是重新确定它的有效使用范围；二是需要相关的旁证材料和实物验证来加以补充。但不管怎么说，今人对它的认知和理解就只能是间接的领会与分析，它对当时人的影响和作用与对我们今天人的影响和作用是有区别的。更准确地说，它对当时抽象它、使用它的人是直接

影响和作用。因为我们并没有亲历这个抽象的过程，即便我们今天还原了它的实践现象，也不一定就是当时的“乐观念”，而是今人在此基础上衍生出的音乐观念，它对今人所产生的影响和作用是在今人的音乐观念之下形成的。

## 第三节　音乐存在方式

### 一、音乐存在方式的含义

所谓存在方式一般指事物本质特征的外显（化）方式。它以人的理性认识活动为中介。“存在”指事物本质，“方式”指它的外显（化）形态（存在物）。音乐存在方式是以认识音乐的本质及以何种方式存在为研究目的，它既涉及用理性思维活动来加以判断和推理的人与音乐的关系；同时也有以具体音乐现象来反映这种存在的具体行为方式。例如民间音乐的存在方式和艺术音乐的存在方式，两种存在方式之间的区别和差异是明显的。它不仅反映在音乐形态外在的形式因素上，如音响结构方式；而且反映在不同人的具体的社会、生活、文化、信仰、地域等方面的差异上。因为两者追求的音乐价值和功能并不完全相同。把音乐与社会的联系割裂以后的孤立音乐现象实际是不存在的，不论是民间音乐现象还是艺术音乐现象都是如此。艺术音乐对应的是现代化社会中的人以及他们的音乐观念，民间音乐现象对应的是在现代化社会中还没有完全摆脱传统社会结构和生存方式的人的传统音乐观念及他们的音乐文化现象。现代社会的发展与传统音乐文化之间不仅仅是一个物质基础和条件的问题，也就是说，不仅仅是社会经济发展过程中所出现的不平衡现象。这种现象在马克思的论述中已经明确阐明，即物质生产与精神生产之间的不平衡关系。因为物质生产的结果是物质财富，精神生产的结果是思想和观念。因此，文化艺术发展虽受制于社会的生产发展，但它并非自始至终与社会物质生产的进程完全一致。其中文化传统的精神塑造力和人的精神创造力是两个不可忽视的重要因素。

从另一个意义上说，音乐存在方式既是我们一般意义上理解的音乐美学问题，同时也是音乐哲学问题。因为存在是哲学研究中的第一性问题。属哲学本体论范畴。存在决定意识。音乐意识也就是音乐观念。而音乐存在方式所要回答的应该是两个问题，即音乐的本体（即本质）是什么？它以何种方式存在？音乐本体问题的回答属于音乐哲学范围，它是音乐存在问题中的普遍性问题，音乐存在方式是这个普遍性中的特殊性问题，它有可能在诸多层面以不同的视角、不同的论域、不同的方法来加以体现；而其中显现的个别问题就是它的个别性存在，它虽然与普遍性、特殊性问题不同，但它仍然是构成音乐存在方式整体特征

和属性的必须环节之一。这也就是音乐存在方式所要回答的全部问题。作为人的理性认识活动而言，音乐存在方式问题的研究也体现为三个层面，即作为普遍性的音乐存在方式、作为特殊性的音乐存在方式以及作为个别性的音乐存在方式。在有条件的情况下，它们之间可以相互转换。

## 二、音乐存在的三种不同方式

### （一）普遍性音乐存在方式

所谓普遍性音乐存在方式，主要研究和探讨人（社会）与音乐的关系。它将音乐的生成与人的主观精神创造在理性认识活动的层面展现出来，并在理性的观照和判断下对音乐之所以如此存在的本质和存在方式进行探讨和分析，以此见出音乐存在及其外化方式中的普遍性意义和价值的可能性。

### （二）特殊性音乐存在方式

所谓特殊性音乐存在方式，主要是研究和探讨某一特殊存在的音乐现象。如艺术音乐、某一民族的音乐现象、某一区域内的音乐现象等。在承认其类的普遍性的基础上进行音乐概念的转换，即把作为研究对象的音乐现象视为这一研究中的普遍性概念看待。在这个普遍性的基础上，抽象、归纳和推理出它在这个普遍性意义上的存在方式；再由这个宏观的认识上升到这种音乐现象的特殊性、个别性层面，作具体分析和论述。如对艺术音乐的研究，首先要对对应这种音乐现象的人和他们的音乐观念进行确定，这是确定这种音乐现象普遍性的前提和条件，即它有多大适用范围，而不能主观上自己认定它就是所有人的音乐观念和音乐现象。在“大语境”和“小语境”中来阐述这种逻辑关系。所谓“大语境”就是这种音乐现象和音乐观念的历史；“小语境”就是当下的上下文关系，也就是它在具体论述中的概念所指。其次，在确定了它普遍性本质和存在方式的原则基础上，再上升到它的特殊性和个别性层面，对其特殊性和个别性进行分析和归纳，找出特殊性、个别性的本质和存在方式。再次，在这个基础上再回到普遍性，以特殊性、个别性的论据来说明普遍性之所以成为普遍性的根本原因。艺术音乐是这一音乐现象的普遍性概念，其特征是全部，它囊括了艺术音乐概念下所有的音乐现象；而艺术歌曲、室内乐、管弦乐、交响乐、钢琴曲等，是它的特殊性概念，其特征是多（或有些）；而莫扎特《第四十交响曲》，舒伯特艺术歌曲《鳟鱼》，肖邦《g小调叙事曲》，何占豪、陈钢小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》，朱践耳《第十交响曲“江雪”》，谭盾的《离骚》、《地图》，叶小钢的《地平线》等，是它的个别性（具体）概念，其特征是唯一。

另外，需要重点强调的一个问题是，在特殊性音乐存在方式层面的研究中，其路径、方法、论域、视角等有很多具体层面，它们都是作为特殊性音乐存在方式

研究中的一种。我国新时期以来有关音乐存在方式问题的研究就呈现出这种局面。如从主观审美意向为切入点的"音心对映"的研究与讨论;"音乐形式与内容"关系的研究与讨论;以现象学音乐作品是"纯粹的意向性对象"为切入点的"音乐作品存在方式"的研究与讨论;以马克思"人的本质力量对象化"为理论切入点的"音乐存在方式"的研究;以文化人类学为切入点的"音乐本体论"研究;以人类学结合文化人类学为切入点的"音乐存在方式"研究;以中国古典哲学思想为切入点的"古代音乐美学思想"研究;以哲学人本学或音乐哲学人本学(主体)存在论为切入点的"音乐存在方式"研究;等等[①]。其中的原因是:音乐的本质和存在方式的研究结论与产生这个结论的具体原因并不是一因一果的关系,而是多因多果的关系。也就是说,音乐的本质和存在方式在它的不同层面有着多样性。如在音乐的类概念上就它的类本质(也即普遍性本质);在音乐的种属(即种差,特殊性)概念上有它的各种特殊性本质;在音乐的具体概念(即个别性)上有它的个别性本质。它们都是本质,但在层次上是不同的。在存在方式的问题上也是如此,有普遍性的存在方式,有特殊性的存在方式,还有个别性的存在方式。上述研究大多是在音乐的特殊性本质和存在方式上进行的。

这就像我们认识人的本质和存在方式一样。首先是面对人的本质和存在方式,这是它的普遍性。但同时还有作为男人或女人的本质和存在方式,作为丈夫或妻子的本质和存在方式,作为儿子或女儿的本质和存在方式,作为父亲或母亲的本质和存在方式,等等;这些本质和存在方式都是特殊性,至此还同时有张三、李四等个人的具体本质和存在方式……这正是列宁所说本质的多层次性和无穷性。"人对事物、现象、过程等等的认识深化的无限过程,从现象到本质、从不甚深刻的本质到更深刻的本质"。"人的思想由现象到本质,由所谓初级本质到二级本质,不断变化,以至无穷"。[②] 它们都是人的本质,但分属不同的层面。音乐的本质和存在方式问题也是如此。所有音乐现象都对应各自不同的人群,它的本质和存在方式问题就不可能是一个单一的原因和结论,这就要看我们研究中使用的概念指向哪个层面,而不是"眉毛胡子"一把抓。因为"每一概念都处在和其余一切概念的一定关系中、一定联系中"。[③] 既要看到概念之间的区别,又要看到它们之间的关联。

---

① 参见牛龙菲:《音乐存在方式——同人之有关思路》,载《中央音乐学院学报》1995 年第 2 期,第 28~37 页。

② 《列宁全集》第 55 卷,人民出版社 1962 年版,第 191 页、213 页。

③ 列宁:《哲学笔记》,中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局译,人民出版社 1963 年版,第 210 页。

(三)个别性音乐存在方式

所谓个别性音乐存在方式,是指对某个具体音乐现象的研究。其研究如果离开了它的普遍性和特殊性前提,就只能是具体个别性的研究和个别性的结论,也就是说,它只能说明个别性的本质和存在方式,不存在更多的指向而仅仅说明这个个别。因而,作为理论研究,在个别性的层面是无法做出抽象结论和价值判断的,它只能说明个别存在的具体方式和价值所在。但对无数个别的具体研究是通向特殊性、普遍性的必须过程。这也是人的理性认识活动所必须完成的工作。在音乐的实践领域,只有具体的、个别的存在中才会有具体音乐现象(音响)的存在,而音乐存在的特殊性和普遍性则是人们理性思维认识活动所概括和抽象而来的思维结果——观念,也即人的认识的反映。它指向(或代表)某个种差(属)或类的对象,也就是所谓概念所指的确定性范围。而当这个概念作为经验或知识被固定并传承下来时,就成为人们认识活动的间接经验。当人们再次碰到类似的音乐现象时,概念就将发挥它应有的指向作用。但当新的音乐现象出现时,如果我们不做具体的个别性实践研究,只将这个间接经验的概念看作是它唯一的研究起点,由此而得出的结论就有可能偏离所要研究的具体对象的实际。人类作为经验或知识被固定下来的各种概念,一是有它所指的确定性范围。这个确定性只能在这个概念面对由它抽象而来的类和种差现象时才有效,或者说,它只在这个概念所指的类或种属的范围内有效,而个别性范围的概念与具体现象之间,只能"家族相似",不可能完全一致。这就是概念确定性的有效范围;二是还有它所指的不确定性范围。即当具体现象发生变化或产生新的现象时,这个概念的确定性就必须得到重新甄别,以重新确定它的有效适用范围。胡塞尔①把现象称为"现象流",这说明现象是在运动和不断变化的。音乐现象就像很多研究者所言称的是"没有原作"(不仅在艺术音乐范围)的,正说明了音乐现象的"现象流"性质。如一百年前的人所理解的巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬与我们今天人的理解就只能是家族相似式的结论,但没有一个相似之处(点)是所有家族成员所共有的,它是循环、变化、交替式的相似,而不是在一个平面上某一点的相互移动。

## 三、音乐存在方式问题研究的不同角度与方法

上述将音乐存在方式问题之所以分别陈述为普遍性存在方式、特殊性存在方式和个别性存在方式,是本着理论表述的清晰性、层次性和理解的方便性而言的。而在实际的研究中,三者之间却是不可截然分离的整体。如果将三者分离,

---

① [德]胡塞尔(Husserl,1859—1938),西方现象学哲学的创立者和代表人物。

其结果就会出现这样的结论：普遍性存在方式只有抽象的概念，而无具体实践（现象），从概念到概念；特殊性存在方式既把特殊现象当作普遍现象，又把特殊性概念当作普遍性概念；个别性存在方式只有区别而毫无共同规律和价值可循，只见树木而不见森林。关于音乐存在方式问题，由于其问题本身的复杂性和本质的多层次性，因而就存在着多种研究角度和研究方法。如以审美价值（艺术范围）为中心的存在方式研究（如艺术音乐现象等）；以社会功能属性为中心的存在方式研究（如民间音乐现象等）；以人与社会关系为中心的存在方式研究（如艺术音乐现象、民间音乐现象、流行音乐现象及现代音乐现象等）；以文化属性和价值为中心的存在方式研究（如民间音乐现象等）；以精神消费或消遣为中心的存在方式研究（如流行音乐现象等）；以哲学观念和个人自由心境为中心的存在方式研究（如现代音乐现象等）；以接受者个体或群体心理感受为中心的存在方式研究（如艺术音乐现象、民间音乐现象等），等等。由此可见，音乐存在方式问题并不是一个简单而又单一的直线问题，它与人的存在的各个方面的需求及社会性结构密切相关，其中既有精神层面的意义性和价值性要求，也有物质层面的使用性和实用性要求。

（一）音乐作为人之存在方式

音乐作为人之存在方式是音乐的终极存在方式，也即音乐的普遍性存在方式。无论何种音乐现象，它的终极存在方式就是人的存在方式，以人而存在，为人而存在。在普遍性的基础上，作为人的存在方式决定着音乐的存在方式，因为音乐既是人的创造，同时又是创造人的存在方式之一，它们之间是互化并共时及历时存在、共在的关系。从本体论、认识论、方法论、实践论和价值论的角度来看，把音乐视为人的存在方式之一，是以哲学人本学（Philosophical Anthropology）为理论基础，是对人与人的精神创造物、自然、社会之存在关系和实践活动的过程、行为、结果作出哲学思考的理论认识活动。它首先把音乐视为一个有机的整体，这个整体（音乐）并不是指具体音乐现象，而是指音乐这个类概念，以抽象的音乐类概念作为研究的起点和前设。也即从理论认识的角度先将认识的结论——概念作为其理性存在的基本陈述，因为普遍性本身就是理性认识的抽象产物——概念。再由此概念作为引导，进入音乐现象的特殊性层面。也就是说，进入音乐现象所具体呈现的特殊存在方式。如文化意义上的存在方式、审美价值的存在方式、社会功能的存在方式、艺术作品的存在方式等等。而进入个别性存在方式的分析与判断，是把具体（某一个）音乐现象内部各个不同的方面，不仅看作是音乐特殊存在的有机“元素”，而且是其形成特殊性以及逐步上升为普遍性的有机组成部分，而其中显现的各自存在的“局部”意义，正是通向特殊性和普遍性的基础。虽然具体（个别）的局部意义取决于它在特殊性、普遍

性内部整体存在中的地位，以及它与其他各个有机“元素”之间的反馈互动的复杂关系。但作为“客观”的现实存在，音乐的存在方式始终与创造它的人和社会结构关系相依存，也是整个人类社会不断发展过程中人化和对象化的产物。音乐作为人的存在方式之一，与长宙广宇之万事万物的存在，有着密不可分的质能交换、信息通讯、反馈互动关系。更为重要的是：音乐作为人的存在方式之一，与人的其他各种存在方式一起，完整地表征着“人的本质”。[①] 因而，音乐作为人的存在方式不仅成为音乐美学(哲学)理论研究中的普遍性问题，也是人的本质的外化存在方式之一。而音乐存在方式所对应的问题(音乐的本质是什么？音乐是以何种方式存在？)，正是以人的存在为所有存在之原因，音乐之产生既是人作为文化存在的本质要求和愿望，因为文化的人是人的真正本质；同时，也是人的本质力量对象化的产物，即人的生命的表现，也是人的生命的外化方式之一。存在方式就是要探讨(音乐作为)存在者(现象)之所以成为存在者的存在(本质)原因。我们“总是在一切存在者的存在中揭示一切存在者”[②]。

“音乐是人的创造、也是人创造的，因此音乐既是人的一种创造方式，又是人的一种创造结果，它是不同于客体存在的‘新自然’；因此离开一般哲学所说‘存在与思维’、‘物质与精神’，用更深更实的哲学观念去认识音乐的根本问题，将不再是‘人与物’的关系，也并非仅仅是‘人通过物的中介又诉诸人’的循环，而应该是‘人与人相关’的‘互向存在’”。[③] 这里的“人与人相关”的命题是指人与人的精神创造的关系，即人的本质力量借助于音乐方式来实现对象化的过程，并在这一过程中反观自我而生成更为广泛的存在意义。把音乐视为人之存在方式的研究，所要解决的是哲学范畴的人的精神——对象化存在的关系问题，也即人的本质力量的实现和确证。“随着对象性的现实在社会中对人说来到处成为人的本质力量的实现，成为属人的现实，因而成为人自己的本质力量的现实，一切对象也对他说来成为他自身的对象化，成为确证和实现他的个性的对象，成为他的对

---

① 参见牛龙菲：《音乐存在方式——同人之有关思路》，载《中央音乐学院学报》1995 年第 2 期，第 37 页。

② [德]海德格尔：《存在与时间》，陈嘉映、王庆节译，熊伟校，三联书店 1987 年版，第 18 页。这是西方现代现象学哲学和存在主义哲学的观点。所谓“存在者”指现象，“存在”指本质。可进一步参阅现象学代表人物胡塞尔、海德格尔、萨特等人的著作：胡塞尔《现象学的方法》(修订版)，倪梁康译，上海译文出版社 2005 年版；萨特《存在与虚无》，陈宣良等译，三联书店 1987 年北京版。

③ 观察员(韩钟恩)：《提前报告：中国音乐美学备忘录》，见《中国音乐年鉴》(1989 卷)，文化艺术出版社 1989 年版，第 245 页。

象，而这就等于说，对象成了他本身”。[①] 它与它的对象是合而为一的，它就在它的对象之中。[②]

正是在这个意义上，作为主体的人——异化、外化、对象化为音乐客体；而音乐客体又恰恰是异化、外化、对象化的“主体”。因此，只有异化、外化、对象化为客体，才是主体的本质存在方式，那种尚未异化、外化、对象化为客体的主体并不是真正的主体。正所谓“没有了对象，人就成了无”。

将音乐视作人之存在方式，是通过对人之存在的哲学本体论研究的抽象与功能阐释，来揭示人与人所创造的“第二自然”[③]、第一自然、主观世界之间的存在关系。它的理论出发点和依据即哲学人本主义（或人本主义哲学）思想，后发展为哲学人本学，是从哲学本体论（存在论）的角度来阐释存在者之所以存在的根本原因。但必须注意的是，这一研究必须把这种抽象的理论阐述和论证建立在高度而又具体的音乐现象的分析与判断的基础之上，以具体而又清晰的音乐现象分析、归纳和总结作为其抽象理论建构的基石。“如果一种新的音乐表情理论能够汲取阿多诺[④]的洞见——阿多诺深刻地认识到，美学概念如果不与作曲技术相关联就会陷入空洞”。[⑤] 这是作为音乐存在方式普遍性问题研究中所必须认真面对且不可回避的重要问题。

（二）音乐作为人类文化（行为）之存在方式

音乐作为人类文化（行为）之存在方式，是从音乐存在方式的特殊性层面来进行研究的一种方式。“音乐的存在，即音乐作为人类文化行为方式的存在，是音乐美的存在的实践前提，也是其理论前提。音乐的存在方式，应当看作是音乐美学理论中具‘元理论’意义的学科命题，属于音乐本体论问题”。[⑥] 这里的本体论定位在音乐存在方式的特殊性层面。以强调在具体研究中与音乐审美活动、审美经验及生理学、心理学、社会学、文化学、历史学意义的分析、考察相关，其研

---

① 卡尔·马克思：《1844 年经济学哲学手稿》，刘丕坤译，人民出版社 1979 年版，第78～79 页。

② [德]黑格尔：《精神现象学》（下卷），贺麟、王玖兴译，商务印书馆 1979 年版，第 88 页。

③ 这是马克思的话。自然界（客观世界）被称为第一自然，与之相对的是主观世界（人对客观世界的主观反映），人创造的精神世界（即人的主观意识的对象化、外化、异化、客体化）被称为“第二自然”。卡尔·波普尔（Karl Raimund Popper）将它称为“世界 3”。

④ [德]阿多诺（Theodor W. Adorno，1903－1969 年），德国法兰克富学派重要的哲学家、音乐社会学家。

⑤ [德]卡尔·达尔豪斯：《音乐美学观念史引论》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社 2006 年版，第 165 页。

⑥ 修海林、罗小平：《音乐美学通论》，上海音乐出版社 1999 年版，第 8 页。

究结论在音乐美学的概念体系中主要属于和实际事物、经验较为接近的具体概念(特殊性),而非高度抽象和概括的普遍性概念。音乐与音乐文化看似相同概念,实质则一个是类概念;另一个是种概念,而且概念所指的确切含义并不完全相同。音乐文化强调的是音乐中的文化因素,是文化的一种,它所要求证的并不是这种文化所具有的普遍意义(因为一种文化是谈不上有什么普遍意义的),而恰恰是这种文化区别于其他文化的特殊意义,因而以某一音乐文化整体存在的特征和属性来把握存在方式,将音乐作为文化存在的诸多要素相互间的有机联系视作有机整体,正是强调了这一文化存在的特殊性,强调作为某一音乐文化存在的整体观,并不是所有音乐文化的整体观。因为文化永远是具体的、可见的和可把握的,不存在抽象的文化,而当人的认识活动介入后的理性结论就只能是在不同文化特征基础上的抽象,这个抽象才具有普遍性和普遍意义。所以,把音乐作为人类文化(行为)之存在方式的研究,必须从具体的音乐文化开始,其结论也不可能超出这个具体文化的范围而成为普遍性的东西,它是诸多特殊性存在方式之一。

把音乐存在方式视作人类文化(行为)之存在方式的研究视角,有两个理论来源:一是受到当代生命哲学研究的渗透和影响。"当思想家们发现认识活动不过是主体活动的一个方面,人类认识世界、寻求知识无非是为了更好地谋求自身的生存和发展时,作为人类生命活动的目的王国,价值世界也就开始随着主体意识的形成和确立而进入了哲学的视野"。[①] 二是受到人类学和文化人类学[②]理论的长足发展的影响。把音乐存在方式与文化分析、考察中得来的和实际事物、经验更为接近的具体概念相结合,从中总结出作为特殊存在的音乐现象的特征、规律、价值和意义。

在具体的研究中,理论认识的切入点即文化作为人的本质属性。音乐作为特殊文化现象,其最为深刻的存在方式应在该文化之中,音乐的发展不仅在其文化母体中汲取营养,而且也从文化的传承中接受着它的存在方式。作为文化的形上之思,音乐作为人类文化的存在方式之一,它是自然的人化和人的对象化所建构的人对身外自然和自身自然的双重认识,也是自身自我和身外自我的双重认识,两者最终将构成以满足人的自身发展和需要的意识内容和表现形式之

---

① 赖金良:《价值学思潮的兴起与哲学主题的转换》,载《社会科学研究》1993年第1期,第68页。

② 人类学是研究人类起源进化以及古代人和现代人的生活方式的学科。人类学包括体质人类学和文化人类学(广义)。在广义的文化人类学下又包括考古人类学、语言人类学和狭义的文化人类学;狭义的文化人类学又包括民族学、民俗学和社会学。

和——即人化。因此，作为人类自身实践行为的音乐文化，不仅要关切其最终的实践性结果——音响，而且，要探究这一实践性结果背后的目的性、物质性、意识性、行为要求和功利性。[①] 把音乐音响形态的存在、审美意识的存在、行为方式的存在等不同层面的存在，从理论上集合为一种整体的存在方式。由此结构出音乐存在方式的“三要素”——即形态、意识（观念）、行为。[②]

此外，还可将音乐作为文化的存在方式作不同类别的划分：活性存在（音乐与人发生现在进行时的现实文化关系的存在）；亚活性存在（音乐作为各种未实现的可能性的孤独存在，包括虚在和实在两个类型）；标本式存在（脱离了生存环境的历史遗存）。在现在进行时态中，人与音乐之间的关系将在不同的文化语境中发生不同的关系，进而构成不同的文化场：当人创造音乐时，人与音乐就发生创造主体与对象的创生关系，并构成创造场；当人欣赏音乐时，人与音乐就发生审美主体与对象的审美关系，并构成审美场；当人与音乐发生认识关系时，人与音乐就以认识主体与对象的身份组成认识场；当人与音乐发生功用关系时，人与音乐就以功用主体与对象的身份在功利场中得以实现。[③]

也可把音乐文化存在方式视作一个动态的结构过程，以人文学原理进行研究。把音乐作为文化存在的方式划分为音乐文化、音乐文化当事人、音乐文化物三者所构成。它们分别在这个文化类别中构成普遍性、特殊性和个别性。这一动态结构具体依赖于艺术存在、历史存在、文化存在、生命存在而成型；另一方面又必须使“自在方式”与“他在方式”实现互动制衡。[④]

总之，把音乐作为人类文化（行为）之存在方式的研究，其结论是以凸显作为文化存在的特殊性为目的的。

（三）音乐作品的存在方式

所谓音乐作品的存在方式仍然是在音乐存在方式的特殊性层面来进行研究的视角之一。因为只有艺术音乐才存在作品这一现象，它并不含盖所有音乐现象。这一研究视角的理论认识基础即把音乐本体（哲学本体论）理解为音乐作品本身（民族音乐学的观念）。另一个基础则与西方音乐美学研究的发展历史有关。中国古代的音乐是以诗、歌、舞三位一体的综合方式出现的，因而也没有“音

---

① 范晓峰：《区域性音乐文化的存在基础——一种广义的音乐文化学探索》，载《艺苑》1997 年第 2 期，第 16～19 页。

② 修海林、罗小平：《音乐美学通论》，上海音乐出版社 1999 年版，第 269～276 页。

③ 参见宋瑾：《人与音乐的文化关系——音乐文化场的观念》，1996 年第五届全国音乐美学学术研讨会提交论文。

④ 参见韩钟恩：《“人，诗意地居住”——音乐存在方式的人文学叙事》，1996 年第五届全国音乐美学学术研讨会提交论文。

乐作品"这一概念。随着西方音乐在中世纪之后逐渐完成了"创作、表演、欣赏"的社会分工之后,"音乐作品"的创作、表演逐渐演变成为人们精神消费过程中的"商品",并可以买卖,使原来人人都可参与的艺术行为变成了少数专业作曲家、表演家所专门从事的工作,更多的人则成为这种表演活动的旁观者,由此,也就形成了所谓音乐实践活动的三大环节——创作、表演、欣赏,并由此构成"艺术音乐"实践活动的全过程。音乐作品便自然地成为人们认识的客观对象。

在音乐作品中,它所体现的特殊的本质力量正是生活在特定社会——历史情境中的人的情感、激情,这种本质力量的对象化的特殊方式正是以特定的声音结构为其物化载体的。因此,所谓"特殊方式的对象性的实在"和"有生命的存在"正是音乐作品本身;进一步看,音乐作品以两种方式存在,第一种方式就是当它还没有被听者当作一个"音乐作品",并还没有诉诸审美的时候,它只是一个客观存在的声音现象;第二种方式就是当它成为一个离不开接受者意识活动的非实在的观念性客体。也就是说,当音乐作品还未被听者当作审美对象时,它只是一个无关意识的声音实体,而当它被听者以审美的态度感知时,则就成为一个审美的对象;因此,音乐作品不是单纯地以其中的一种方式存在的,相反,它的存在具有二重性:音乐作品既是一个自身独立存在的、不以人的意识为转移的物态性客体,同时又是一个离不开接受者意识活动的、非实在的观念性客体;二者处于一种辨证的统一之中,相互依存、互为条件。①

音乐作品作为一种客观存在的精神产品借助于物质载体以信息传播的方式存在着,音乐作品的存在方式就是"意向方式",它既不是物质的存在方式,也不是内在于意识的存在方式,又不是作为客体的意识存在方式,而是以人们的"意向"活动为载体的方式,它存在于主客体之间的意向关系之中,具有信息存在方式的特点:一是同时共享性。指信息发出者与接受者可以在同一时刻共同享有同一信息。所谓共享性指接受信息的一方获得了信息,而发出信息的一方并不因此失去信息。双方可以共同享有同一信息。所有的音乐活动的参与者——作者、演奏者、指挥、听众、理论家,所有的人都可能同时共享同一首作品。二是无实体性,以载体为存在的必要条件。由于信息的无实体性,无重量、不占空间、无可触性,信息如没有载体,就不能存在。信息有时是依靠一重载体而存在,有时是依靠双重载体才能存在,既可能是双重物质载体,也可能是一重精神载体和一重物质载体。音乐作品所有的存在过的地方:人的大脑、乐谱、录音磁带、唱片、音乐演奏、听众和理论家的意识等,都是音乐作品的载体,是音乐作品得以存在的必要条件。音乐作品本身就以声音为物质载体,当它以乐谱、录音磁带、唱片

① 参见于润洋:《论音乐作品的二重存在方式》,载《艺苑》1996年第4期,第3～8页。

为载体的时候，就是双重的物质载体。如果说，“音乐作品存在于社会意识之中”，那么，意识就是音乐作品的载体，意识又以人们的大脑为物质载体，也是双重载体。三是质量的特殊性。音乐作品这种信息的特殊效用与价值，就在于它是为满足精神需要而创造出来的，可能具有多重效用与价值，但最主要的还是审美价值。四是必须具有意义。音乐作品必须具有语义学意义的内容和美学意义的形式。五是形态的变化性。在音乐作品中表现为，当其处于“存储功能”的阶段，它依存于乐谱、录音磁带、唱片的载体，是潜在的相对静止的状态，不发出任何声音（音乐家读谱时的“内心听觉”并未引起空气的振动，还是处于无声状态）；在“传播功能”阶段，在演奏或播音中，是显现的运动状态，即真实地存在于音响之中。①

音乐作品作为一种社会性的存在物，只有当它有了物化的显现时才开始其存在的；它是人类立美、审美实践的产物，并且只有当它不仅作为音乐家的劳动成果（创作、表演的协同完成），而且也作为欣赏者的对象时才能成为现实的作品而存在。② “把音乐作品的存在与音乐文化现象的存在作一种区别：音乐文化现象是包括立美审美主体的心理活动在内的，而音乐作品则仅作为立美活动的成果和审美活动的依据而存在，其存在形式形态是受立美主体的审美意识制约规定的，又兼有激活审美主体的审美意识的功能，但其存在是物态化的存在，不包括生理活动作为其组成部分”。③

音乐作品存在方式的研究，其研究对象是艺术音乐，因而它也是音乐存在方式研究中的特殊性问题，而非普遍性问题。研究结论只能适用于艺术音乐范围而不能超出这个范围。

（四）现实中音乐存在方式问题研究中所凸显的问题

从上述三种音乐存在方式问题研究角度与方法的陈述中可以看出，其理论基础有三个来源：一是西方传统哲学；二是音乐人类学理论；三是近代西方音乐美学研究体系。上述三种研究方式虽然各自有其侧重点，但对音乐存在方式问题中普遍性、特殊性和个别性之间关系的认识上仍然缺乏共识。以下分三方面分别进行剖析。

1. 西方传统哲学

西方传统哲学就是被后现代主义概括为“罗格斯中心主义”的本质主义哲学

---

① 参见茅原：《未完成音乐美学》，上海人民出版社 1998 年版，第 65～70 页。

② 参见王宁一：《音乐作品存在方式之我见——罗曼·英加尔顿〈音乐作品及其本体问题〉一书读后》，载《中国音乐学》1996 年第 3 期，第 60～77 页。

③ 赵宋光：《关于音乐美学的基础、对象、方法的几点思考》，载《中国音乐学》1991 年第 4 期，第 66～70 页。

观。也被称为理性中心主义。其特征是"形而上学、二值逻辑、深度模式、宏大体系(一个中心的封闭结构)、普遍性、确定性、非历史性、人工性。它先验认定宇宙是有序的,各类事物都有各自的一个恒定的本质;本质是相对现象而言的,现象是变化的,而本质是不变的。它相信人们只要抓住了事物的本质,就能一劳永逸地把握世界"。[①] 当然,这种概括和分析的事实性与合理性仍有可商榷的地方。把音乐存在方式理解为人之存在方式的观点,首先认为音乐具有确定的本质,是一个具有普遍性的认知问题,必须先回答"音乐是什么"这个本质问题,才能解决或回答不同音乐现象之所以这样存在的根本原因,探寻存在者之所以存在的本质。这一观点是先回答音乐为何?然后再回答音乐如何?

但从现实的研究中可以看出,在人与音乐存在方式的定性分析中有"是什么"的结论,有"不是什么"的断言,而"为什么是这样的"原因并不是很充分。这里的不充分是指分析多停留在抽象推理、判断上面,没有涉及音乐存在方式的特殊性和个别性,有只要逻辑而不要历史的嫌疑,所阐述的只是一个抽象存在的音乐(概念),而非具体存在的音乐现象。

2. 音乐人类学理论

音乐人类学理论是以文化在特定人群中的观念、心理结构、感性体验方式等方面的差异性为研究目的。它涉及作为文化存在的各个方面,如人种、体质、民族、族群、个体、语言、信仰、习俗、地理环境、价值观念、社会形态、社会结构、社会阶层、社会功能、历史发展、审美趣味、行为方式、文化的传承、融合、流变等等。其理论认识在很大程度上是把音乐作为特定人群的文化命名物来看待的,并非由事物本质而抽象出的认知概念。其研究路径仍然是按梅里亚姆所确定的"声音——概念——行为"的经典模式来进行的。所谓音乐存在方式的"三要素"以及"意、象、言"的观点,就是这一理论的直接借鉴。不能把不同音乐文化存在之间的差异性也即特殊性作为普遍性来认识,也不能把不同音乐文化存在之间的共同性作为特殊性来看待。不同音乐文化的特有观念、行为、声音形态的不同呈现方式,是以不同的人的存在来加以体现的。它所要回答的问题是作为不同音乐文化存在的方式、观念、价值和意义,而不是概括出一个适合于所有音乐文化存在的音乐本质,更不作抽象的"音乐是什么"的本质回答。这并不是严格意义的哲学思维,而是自然思维,也即逻辑实证主义思维。哲学思维也即辩证思维,它关心现实是什么,但不以此为目的,而更关心现实将转化为什么?这一研究以回答不同人的音乐文化如何存在、如何显现意义和价值等问题为关键词。不同

---

① 宋瑾:《从后现代视角看音乐人类学的"音乐"观》,载《音乐艺术》2006年第1期,第74页。

音乐文化的纵向历史意义与价值的差异性，大于横向的不同音乐文化之间比较的共同性。这里缺少了对于本质和存在方式的不同层次的分析和把握。

3. 近代西方音乐美学研究体系

近代西方音乐美学研究体系是在西方社会工业化（现代化）和科学主义思想的现实基础上，完成了音乐实践活动（艺术音乐）的社会分工，将研究对象确定为艺术音乐以后而建立起来的，以音乐作品为研究对象的音乐美学研究体系。它从音乐实践活动的创作、表演、欣赏三个环节入手来阐述音乐的本质、存在方式、价值和意义。关于音乐作品存在方式的研究，其理论基础就来源于这一研究体系。但把音乐本体理解为音乐作品，仍是一个值得商榷的问题。民族音乐学的音乐本体观是具体音乐现象，而哲学（美学）的本体观应该是本质。音乐以作品的方式出现只是音乐现象之一种（艺术音乐），仍然属于音乐存在方式问题的特殊性层面，因而，这一研究结论并不是音乐存在方式的普遍性，而是特殊性。所以，不能简单地把这一现象的研究结论当作所有音乐现象的结论。

可以看出，现实研究的三个理论体系有其各自的理论中心点和论域，既有不同观点的对立，也有局部观点的相近；既有来自不同理论体系的视角和方法，也有对音乐本体的不同认识和理解。除第一种研究是在普遍性上寻找答案外，其余两种研究都在音乐存在方式问题的特殊性层面。但其研究结论都是以音乐存在方式问题的普遍性面貌出现的，都试图把这个特殊性的结论提高到普遍性的高度。在音乐这个类概念下，艺术音乐的观念和现象是特殊性，把音乐视作文化的观念和现象同样也是特殊性，它们无法上升到音乐的普遍性。因为在音乐这个类概念下，艺术音乐和作为文化的音乐是它的种属（差）概念。从宏观上强调音乐美学的哲学基础，与从微观上的具体分析结果，它们之间关系的落脚点应该放在哪里？这恐怕是问题的关键。马克思主义的观点是从抽象到具体，再从具体到抽象，这是人的认识活动“螺旋式上升”的认识规律。此外，是否也受到“循环论证”的困扰：即不理解整体，也就很难理解局部；而不理解局部，也就很难理解整体。如从传统逻辑学的观点来看“循环论证”，它在逻辑上是错误的。因为它把结论当作了前提。但海德格尔认为，不存在这种错误，人的一切理解活动都按照这一循环进行，它根源于存在的意义、定在的时态性和历史性结构之中。①也就是说，对整体与局部的判断必须把本质的意义和当时的共时关系及历史性（也即时间性，历时关系）三者结合起来考虑，才是符合事实存在的判断。

目前，我们无法回避音乐美学在现实研究中所凸显的具体问题，即面对现实

---

① ［德］海德格尔：《存在与时间》，陈嘉映、王庆节译，熊伟校，三联书店 1987 年版，第 373～374 页。

音乐文化生活的三种失语症：面对丰厚的民间音乐文化资源的失语状态；面对现代音乐汹涌潮流的失语状态；面对流行音乐和学校音乐教育蓬勃发展的失语状态。[①] 这一事实告诉我们，我国当下的音乐美学研究，不但在音乐美学的本质问题——存在方式上有着不同的理解和认识，而且在对现实音乐文化生活的理论支撑方面，显得无助和无奈，处在一种相对被动和尴尬的境地。一个不容忽视的问题是：在音乐哲学（美学）普遍性层面的音乐存在方式研究，所揭示的音乐本质只有一个，即无论什么音乐，人的存在方式是它的本质存在。特别是西方现象学哲学对此在（即人）的生存论分析表明，只有在此在（即人）的存在机制明确之后，我们才能正确地提出问题。音乐是人类掌握世界的方式之一，首先应该弄清楚的是"人的存在方式"。人的一切言说，包括在音乐中表述的言说，都是他的"如何在世"，即他如何看待这个世界。人有各种各样，对世界有各种各样的看法，要研究的就是各式各样具体在世如何现身（此情此景当下的感受），而不是先假定我们面对着一片虚无，我们再从虚无中寻找出什么东西。因为人不在地球之外，就在地球之上。这里，从抽象（人的存在方式）到具体（此情此景当下的感受）的研究路径是十分清楚的。对该问题在音乐哲学（美学）层面的回答是必须的。反本质主义的盛行是否意味着应该放弃对事物本质的追问，而只在现象中对其是如何加以描述（人在哪里？人的本质存在是什么？人也同物一样只在地球上游荡吗？人是否还应该有自为存在方式？），是非常值得我们进一步思考、探索与认识的重要理论问题。




一、简述音乐概念和音乐观念之间的关系。

二、形成音乐观念的基本条件有哪些？

三、如何看待音乐存在方式中普遍性、特殊性和个别性三者之间的关系？

四、你对现实中音乐存在方式问题是如何认识和理解的？

---

① 参见赵宋光：《亟待会诊的三种失语症》，载《音乐与表演》2006 年第 1 期，第 1 页。

# 第二章

## 音乐语言与音乐形式

任何一门艺术，都是精神性的产物，但它们却都必须以某种物质材料作为媒介，方可得以存在并为人所感知。正如波兰音乐学家卓菲娅·丽莎所指出的那样："各门艺术之间的区别，其根源在于其物质材料，也即原材料的区别以及与此相联系的艺术作品构成方法的区别。""构成音乐特殊性的一切其他因素，其根源都在于音乐是以声音作为其物质材料的"[①]。众所周知，绘画所依赖的原材料是颜色，舞蹈所依赖的原材料是人的肢体与动作，音乐所依赖的原材料是声音，正是每门艺术所用材料的不同决定了其艺术上的各自特点。不过，艺术创作所需要的物质材料与日常生活、生产活动中的物质材料有着很大的不同，前者主要作用于人的精神生活领域，是作为艺术媒介并诉诸人的感性经验而存在，具有非实用与非功利性的特点；后者主要作用于人的物质生活领域，具有鲜明的实用性和功利性。因此，有的学者把艺术创作所使用的物质材料称为"感性材料"。[②]

仅有声音材料还不足以成为一部音乐作品，音乐的构成还需要多种形式要素的共同组合。构成音乐的各种形式要素，如节奏、旋律、速度、力度、音色、和声等，人们习惯上称之为音乐语言。尽管这只是一个借喻，但在人类的音乐实践中，人们的确是把音乐"当作一种语言"来看待的。在一定形式美法则的制约下，作曲家运用各种创作技法，将音乐语言的诸要素有机地组织起来，就构成了一部部音乐作品生动而具体的音响结构形式。人们普遍认为，不带歌词或标题的纯音乐，也可以借助于抽象的声音符号表达一定的思想感情或描绘某种意境与客观事物。当然，音乐语言与我们日常交际用的语言还有着根本的区别，音乐语言不能像日常交流中的语言那样，可以清晰地传达人们的所思所想，音乐语言只能

---

① 卓菲娅·丽莎：《论音乐的特殊性》，于润洋译，上海文艺出版社 1980 年版，第 9 页、19 页。

② 张前、王次炤：《音乐美学基础》，人民音乐出版社 1992 年版，第 21～43 页。

概括地表达一定的情绪、情感或大致描绘、营造某种意境等内容。

在讨论任何一门艺术的基本原理之前，人们往往首先要深入地了解构成这门艺术的物质材料及形式要素所具有的特点，只有这样，才能真切地把握该艺术的结构形式并从根本上理解这门艺术的本质及其特征。音乐艺术也是这样，我们必须先从对音乐的声音及其基本的构成要素——音乐语言的考察入手，才能真实地走进音乐。日本音乐美学家渡边護曾说过这样一句话："所谓音，是以怎样的方式存在着，对于这个问题的考察将使我们接近音乐的本质，除此之外没有其他途径。"[①]那么，就让我们从对声音和音乐语言的基本特征及其特殊性的考察中，开始接近音乐本质的探索。

## 第一节　声音的三种类型：日常音、语音与音乐音

在探讨音乐语言的基本特点及其特殊性之前，我们先来了解一下音乐的声音与其他声音之间有着怎样的区别与联系，这也是我们能够更为深入地认识音乐语言的一个基本前提。日本音乐美学家渡边護把声音分为"日常音"、"语音"和"音乐音"三种。所谓日常音，就是指日常生活中我们所听到的各种声音；语音即人类正常交际中所用语言的声音；音乐音则是指作为艺术创作的音乐的声音，但它不是停留在"素材"意义上的"乐音"或"噪音"，而是指已经"音乐化"了的音乐作品中的声音。[②] 渡边護对声音的分类是有意义的，上述三种不同性质的声音各有其性质与特点，但在我们今天的音乐生活中，它们又并非彼此毫不相干，相反，在很多情况下，三种声音有着一定的内在关系，甚至都可以成为音乐中的有机组成部分并成为审美的对象。下面，就让我们借鉴渡边護的理论观点，对日常音、语音和音乐音之间的区别与联系作一番简要的考察与了解。

### 一、日常音

1. 日常音的特点

与语音和音乐音相比，日常音有以下主要特点：

(1)日常音的最大作用在于指示发音体，一般情况下它本身没有目的。

比如，开门的声音，风吹树叶的声音，钟表的滴答声，等等；

(2)在特定情况或特定环境里，某些日常音具有信号的作用与意味。

比如马路上汽车喇叭声是提醒交通安全，打雷声预示着可能要下雨，等等；

① [日]渡边護：《音乐美的构成》，张前译，人民音乐出版社 1996 年版，第 48 页

② 参见[日]渡边護：《音乐美的构成》，张前译，人民音乐出版社 1996 年版，第 49～64 页。

(3)日常音一般是不规则、无固定音高、无序或无逻辑组织的。

如工地上嘈杂的施工的声音，马路上车水马龙的交通声，等等；

(4)作为客观对象，日常音在一般情况下不会成为主体有意识的审美对象。但个别情况除外(如野外郊游听到鸟鸣时的愉悦)。

2. 日常音与音乐音的关系

那么，在什么情况下日常音可以成为"音乐音"呢？

所谓"不是声音创造出音乐，而是音乐创造出声音"。[①] 可以这样认为：当特定的日常音被作曲家有目的地引用、有逻辑地组合在特定音乐性音响整体或将其置于特定的"音乐语境"当中，它渗透了作为创作主体的作曲家的创造性，成为"有意味的形式"时，便具有了"音乐音"的性质。这种情况在西方现代主义以及后现代主义的音乐创作中较为常见。比如，20 世纪 50 年代美国先锋音乐家瓦列兹(Edgard Varese，1883—1965)有一部著名的作品《电离》。这是一部以打击乐为主的作品，其中加进了我们日常生活中很难将其作为音乐音来聆听的"汽笛"声。

而美国电子音乐的代表人物施托克豪森(Karlheinz Stockhausen，1928—2007)的作品《片刻》(Moment，为女高音、4 个合唱小组和 13 名乐器演奏者而作，1961)。在此作品中虽然它所使用的声音主要还是人声，但声音的属性却充满了许多具有日常音意义的因素。比如，合唱队不仅要唱，还要拍手、跺脚、说话、嘀咕、呼喊、发出沙沙声等，女高音所发出的声音就像是人在没有语言能力以前的各种哮鸣声、喊喳声、"双舌"声、嗥叫声等。

如何理解这样一种创作与表演上的声音要求呢？作曲家本人曾说过："在这首作品中，声音和音乐的区别消失了。"[②]

因此，我们也就不难理解，在某些"观念艺术"者的创作观念中，"生活即艺术，艺术即生活"，日常音因而被认为是音乐音或音乐本身。美国偶然音乐的代表人物约翰·凯奇(John Cage，1912—1992)曾说过："我们所做的每一件事情都是音乐。"[③]最能体现凯奇这种音乐观念的代表作是它的两部"无声音乐"作品《4 分 33 秒》和《0 分 00 秒》。据说，《4 分 33 秒》的演出情况是这样的：

1952 年 8 月 29 日，《4 分 33 秒》于玛弗里克音乐厅首演，那是一场为艺

---

① [德]A. 维列克：《音乐心理学》，转引自渡边護：《音乐美的构成》，张前译，人民音乐出版社 1996 年版，第 59 页。

② 参见于润洋主编：《西方音乐通史》，上海音乐出版社 2001 年版，第 396～397 页。

③ H. Wiley Hitchcock and Stanley Sadie 主编：《新格罗夫美国音乐大辞典》第一卷，英国麦克米兰出版公司 1986 年版，第 337 页。

> 术家慈善基金会举行的演出，由钢琴家伊文·克莱曼(Irwin Kremen)表演。凯奇他们自然知道这部作品将会是什么效果。但是观众们对此却一无所知，他们中还包括纽约爱乐乐团的很多成员，那时他们刚好在休假。当然这些人也猜到将要听的是一部先锋作品，诸如扩展的音域、复杂的技术操作、更有趣的新手法等，他们做梦也没想到凯奇会奉上一道没有声音的音乐大餐。舞台上，衣冠楚楚的克莱曼款款出场，彬彬有礼地向观众点头致意，台下报以掌声，一切正常。然后，克莱曼走向钢琴，坐下，打开了琴盖，凝视着键盘——就此开始一动不动。观众侧耳屏气，期待着……33 秒后，在一片沉寂中，只见克莱曼很快地关上琴盖。接着又打开了琴盖，继续坐着不动。于是，在一片寂静中，观众听到了外面风吹树叶的簌簌声，然后是雨点打在屋顶上的噼啪声，当然，和凯奇他们预期的一样，还有观众们困惑的窃窃私语声。因教养而压低的私语声逐渐响了起来——台上的克莱曼仍没有一点要弹琴的意思，他似乎进入了一种催眠状态，怔怔地看着琴。2 分 40 秒之后，他又一次地关上了琴盖，接着又打开。接下来的 1 分 20 秒是绝对的热闹，观众席爆发了一阵强一阵的愤怒喧哗……正闹得不可开交之际，克莱曼站了起来，长吁了一口气，走到前台，深深地鞠躬，然后昂然退场. 撇下满厅不知所措的观众瞠目结舌地面面相觑。[①]

《0 分 00 秒》也是一部纯粹的偶然音乐，它不是经过排练或精心准备，其内容是随意的行为表演。1965 年 5 月在美国勃兰代斯大学罗丝博物馆组织的当代音乐会上的演出是最为不寻常的。据描述，演出过程是这样的：

> 当观众进入博物馆时，他们被一阵嘈杂的噪音所欢迎——咯吱声、吞咽声、噼啪声——这些声音来自安放在各个位置上的扬声器。人们不久便发现这些奇怪声音的来源：凯奇正坐在博物馆两层之间楼梯平台的一把吱吱作响的椅子上，用一台打字机写信，还不时地从杯子里喝上几口水，因此他制造出的每一种噪音，如他所坐的椅子的每一阵吱吱作响，他的打字机的每一个噼啪响，水的每一口吞咽声，即可被放大并充斥整个博物馆的空间。当凯奇写完信之后，音响装置便关闭，节目也到此结束。

简而言之，《0 分 00 秒》就是截取了凯奇日常生活中的一个瞬间，通过电子

---

① 余丹红编著：《放耳听世界——约翰·凯奇传》，上海音乐出版社 2001 年版，第 133～134 页。

音响设备把它转为音乐作品——生活即艺术。[①]

另外,凯奇的《想像的风景第四号》(1951)也是一个完全利用日常音的作品。它是为12台收音机而作。演出时,舞台上摆放12台收音机,每台由两人操作,一人负责电台的变换,一人负责音量的调控,而作曲家事先并不知道会出现什么声音,全靠当时电台播放的内容而定。据当时操纵收音机者之一的诗人诺斯(Norse)说:"作品的效果就象晚上汽车在美国高速公路上急驶,你可以感受到那种从远处快速推进的霓虹灯标志和公交车的噪音时时从身边闪过的刺激。"[②]

再比如,法国具体音乐(Musique Concrete)的代表人物、电信工程师出身的音乐家舍费尔(Pierre Schaeffer,1910—1995),在1948年创作了一首《火车练习曲》:舍费尔用录音盘把火车运行的声音——车轮的滚动、喷汽声、汽笛声,全部录制下来,然后进行重新拼接,成为一首"乐曲"。他还用相同的手法录制了锅盖旋转声、和尚念经、咳嗽与口琴、巴厘音乐等声音并将其拼贴在一起,名之为《锅盖练习曲》。[③]

诸如此类的手法,都具有将日常音作为音乐音对待的意义。

从上可以发现,在凯奇等人的音乐观念中,生活与艺术之间的界限,音乐与声音之间的界限都被抹平了,一切日常音都有可能被作为音乐音来加以对待或聆听。关于这种音乐观念及其实践,引起了极大的争议,毁誉参半,褒贬不一。有一点必须指出,上述观念不会成为当代音乐创作的主流,对此也必须加以理性地审视,而非一味猎奇式地吹捧或肯定。据说凯奇的《水上音乐》这部作品,竟然连擤鼻涕的声音也被尝试使用过,无论如何,它不会引起人们音乐审美上的愉悦。19世纪德国伟大的音乐学家H.里曼认为:"在自然界和社会生活里所有听得到的音响中,有一种具有特性的音响可以称为'音乐性'的音响,鸟鸣、风啸、雷鸣和磨房风车的旋转声等都具有音乐性,众所周知,这种自然界的音曾唤起许多的音乐观念。音乐善于把原属噪音的音响经过理想化的模仿,引进于描写的领域中。"[④]19世纪末里曼关于日常音与"音乐性"之关系的认识,在上述凯奇等先锋音乐家那里显然已过于"保守"了,里曼时代的人们不会想到,半个世纪以后,擤鼻涕的声音也被作为"音乐"来听。

---

① 余丹红编著:《放耳听世界——约翰·凯奇传》,上海音乐出版社2001年版,第159～161页。

② 同上,第112页。

③ 参见钟子林编著:《西方现代音乐概述》,人民音乐出版社1991年版,第154页。

④ [德]H.里曼:《音乐美学纲要》,缪天瑞、冯长春译,上海音乐出版社2005年版,第21页。

## 二、语音

1. 语音的特点

作为人声的语音，语音与日常音相比主要有以下特点：

(1)语音具有目的性。

它由作为主体的人所创造、所掌握，它是有序、有形式组织与规律的。

(2)语音具有抽象性、概念性与象征性，在语义上具有明确的指向性。

假如语言没有语义而仅以语音的形式存在，那将是莫名其妙、不可思议的。

(3)语音具有表情性。

人类长期的语言实践使语言音调本身具有表情性，比如声音的高低、快慢、粗细、刚柔、音色变化，等等。有时，即便我们对某一种语言并不熟悉甚至根本不懂其语义，但仍能通过其表情语调感受其大体情绪。

(4)语音可以成为审美对象。

如诗歌朗诵时语音节奏的抑扬顿挫与音色韵律的丰富变化，使得语音本身具有美感。

2. 语音与音乐音的关系

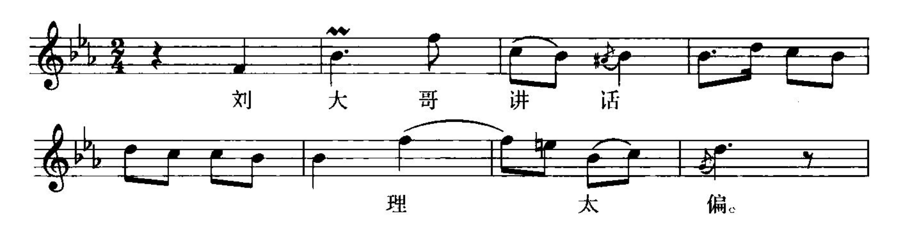
作为人类交际的语音与音乐之间存在着怎样的关系呢？

在有关音乐起源的种种观点中，就有音乐源于语言的说法。比如英国社会学家、哲学家斯宾塞和法国启蒙思想家、哲学家卢梭都认为歌曲起源于语言的抑扬顿挫。但是也有人认为，音乐与语言是同时产生的，“语言起源中能够明了的，就是喜怒哀乐的叫声，这与……音乐中的基本要素有同样的意义，这些叫声既是语言的起源，也是歌唱的起源，这是毫无疑问的……随着语言发展的同时，产生了歌唱。即从同一出发点(原始的叫喊声)分离开来，一面成为言语，一面成为歌唱。语言与歌唱同根而生”。[①] 音乐是否与语言同根而生，这只能作为一种艺术起源意义上的猜测，难以实证了，但在现实音乐生活中，我们却不难发现语言音调与音乐曲调之间所存在的密切关系。众所周知，中国的汉语有着极为丰富而各具特点的方言，各种方言与音乐的结合，往往主要体现在当地戏曲、曲艺或民歌等艺术形式中。由于各地方言在声韵、字调等方面均有着各自长期的稳定形态与特点，因而在戏曲的创腔、曲调的旋法、节奏等方面，就鲜明地体现出方言韵味的影响与制约。比如，从豫剧的唱腔与曲乐中可以非常鲜明地体会到河南方言的韵味，(见谱例 2-1)；而欣赏东北二人转，又可以领略到东北话的特点。中国传统戏曲、曲艺乃至民歌中普遍存在的“腔词关系”问题，可以视为语音与音乐

① [德]H. 里曼:《音乐美学纲要》，缪天瑞、冯长春译，上海音乐出版社 2005 年版，第 21 页。

之密切关系的最好说明。

谱例 2-1：豫剧《花木兰》选段




实际上，作为比声乐艺术更为抽象的器乐艺术，在音调结构方面也往往可以找到它与语言音调的联系。比如，人们通常认为二胡曲《二泉映月》中那句简短的引子，恰似人声的"叹息"音调，表现了民间乐人阿炳对不幸人生无言的倾诉；小提琴协奏曲《梁祝》展开部"哭灵"段落中，在京剧倒板、越剧嚣板等板式的衬托下，独奏小提琴或哭嚎或哽咽的旋律进行，虽则是以音乐模仿人声，但同样也反映了音乐与语音的密切联系。

## 三、音乐音

所谓"音乐音"即音乐化了的声音，并非仅指相对于噪音的"乐音"。小到作品中的一个音，大到一部交响曲的声音，都是我们所说的"音乐音"。"音乐音"具有以下几个特点：

(1)音乐音不仅指示发音体，它还具有目的性。

或者说它本身即是目的，是人的艺术表现所产生的审美对象。

(2)音乐音具有人工创造性。

相对于自然音或日常音，音乐的声音材料"是经过特定的方法从自然界物质中选择出来的，是在不同文化中心发展起来的许多体系中的一种"。① 因而，音乐音是人工的，是人们依据一定的审美观念选择与创造出来的。即便是引进到音乐作品中的日常噪音，因为被作曲家有意味地组合到音乐作品中，它便也具有了人工创造性的特点，从而具有了"音乐音"的规定性。

(3)音乐音具有非语义性。

音乐音与语音一样具有表情性，但与语音相比较，音乐音长于表情而弱于表义，语音则长于表义而弱于表情。因此，音乐音具有非语义性的特点，它与表现

---

① ［波］卓菲娅·丽莎：《论音乐的特殊性》，于润洋译，上海文艺出版社 1980 年版，第 19 页。

对象之间不存在一一对应的必然性，相反，而是具有极大的不确定性、模糊性、可变性和可塑性。

(4)与日常音相比，音乐音具有“完形”特点。

所谓完形(gestalt)，音译为“格式塔”，是德国格式塔心理学派的一个术语，意思是指一个“整体”的形式所具有的性质与特征。但一事物的性质与特征不是由该整体之局部的简单相加而具有的，必须从整体进行观察才能得出整体背后所隐藏的性质，即所谓“格式塔质”。格式塔心理学派前期代表人物之一韦特墨曾举过这样一个例子：当我们欣赏一支 6 个音的曲调，当换一种乐器演奏而再次聆听时，元素不同了，但我们还是能够认识它。因此，在这里一定有比 6 个乐音的总和更多的东西，由 6 个乐音组织起来而形成的整体即“格式塔质”。格式塔质正是 6 个乐音之外的第 7 种东西。[①]

讲到音乐音具有表情性与“完形”等特点的时候，应该认识到，这不是孤立的单个的音所能实现的，孤立的单音只能代表自身而难以达到音乐表现的可能。只有当音乐音作为某个音乐整体当中的有机因素而存在并被赋予一定的意义时，它才能够实现其作为音乐语言的表现作用。如果我们把音乐当作一种特殊的“语言”的话，音乐语言也有其特定的基本结构和“语法”形态，这些基本的语法形态及其结构，即是音乐语言的基本要素。

## 第二节　音乐语言的基本要素及其特点

调性音乐语言的基本要素，包括旋律、节奏、速度、力度、音色、和声、复调、调式等诸多方面，这些基本要素由于其存在的文化环境的不同而带有一定的民族性或时代特征。一般说来，一首音乐作品总是至少包括一种以上的基本要素，对于结构复杂的作品而言，通常是各种基本要素的逻辑严密的有机编织。出于论述的需要，我们不妨把这些基本要素分离开来加以独立的介绍，从对局部的把握开始，进而接近音乐形式的整体。

### 一、旋律

通常，人们对音乐的感知，总是从对旋律的感受开始的，也即是说，旋律总是首先给人留下第一印象，特别是那些优美的歌唱性旋律，总是令人久久难以忘怀。旋律是指不同音高、音值与音强的音在连续进行中所形成的线条组织。旋律是音乐的灵魂，是乐思最重要的载体。在单声音乐中，音乐的魅力就来自于旋

---

① 参见茅原：《未完成音乐美学》，上海人民出版社 1998 年版，第 88～89 页。

律的富有变化的行进当中。一般听众对一部音乐作品的熟悉与否、好恶与否，通常首先与旋律的动听与否密切相关。旋律的进行实际上包含了音程、节奏、速度、力度等各种音乐要素。因此，旋律的性格特征往往是多种音乐要素综合在一起的结果。不同走向的旋律进行往往能够表现不同的情绪或情感。旋律的上行一般意味着积极而舒张的情绪类型；下行则一般表示消极而内敛的情绪类型。但旋律的发展往往是不断起伏的波浪形的行进，甚至是相同音高的横向进行，其表现特点往往要综合其他基本要素加以归纳。纵观人类音乐的立美实践，那些在旋律上取胜的音乐作品，往往会成为不受时空限制的历史经典，反之，则很难具有长久的生命力。现当代一些“先锋音乐”之所以难以为普通听众所接受，很大程度上在于对旋律的破坏乃至取消。我国传统音乐是以旋律见长的，无比丰富的多民族音乐为我们留下了难以胜数的优美旋律，这些穿透历史的优美旋律成为我国传统音乐文化中的重要财富。

## 二、复调

多条独立旋律编织在一起共同发声就构成了一种特殊的旋律进行——复调。复调的出现使每一声部之间除了前后音进行的对比之外，又增加了各声部间的不同对比，从而使音乐具有了多重性格或同时塑造几种音乐形象的可能。比如，小提琴协奏曲《梁祝》展开部“楼台会”一段音乐，代表梁山伯与祝英台互诉衷肠的大提琴与小提琴的对答旋律，即是以二声部的复调形式写成，二者时而对比时而模仿，形象而入神地刻画了梁山伯与祝英台无比眷恋的内心情感。（见谱例 2-2）

谱例 2-2：陈钢、何占豪《梁祝》之“楼台会”主题



俄罗斯民族乐派作曲家鲍罗丁的交响音画《在中亚西亚草原上》，为了表现俄罗斯边境巡逻兵与阿拉伯商旅之间的友好关系，乐曲在最后将两个性格不同的主题以对位化手法交织起来，既非常鲜明地塑造了两种不同的音乐形象，同时也象征着俄罗斯巡逻兵友好地护送着阿拉伯商旅渐渐远去的情境。（见谱例 2-3）

谱例 2-3：鲍罗丁《在中亚西亚草原上》



当然，在复调艺术中，旋律并不一定是纯粹为了表现或塑造具体的音乐形象而存在。在西方，复调思维最终形成了特定的复杂的复调音乐体裁，它们体现出音与音之间、声部与声部之间严密的逻辑关系，音乐形式的意义甚至大于内容的表现。正是由于复调思维中严格的对位手法的特点，理查·施特劳斯在交响诗《查拉图施特拉如是说》中，即用赋格形式表现了"科学"的严密性。

## 三、节奏

旋律是音乐的灵魂，但零乱无章的音符堆砌是无法称其为有生命的音乐的。一首音乐作品总是由一定逻辑规律的音乐形式的组织才得以形成的，其中，使音符有秩序地编织在一起的一个根本要素是节奏。节奏是音乐进行中所形成的带有周期性特点的音的强弱与长短关系。如果说其他要素是音乐的血肉的话，节奏就是音乐的骨架。有人说节奏就是音乐的脉搏，意即它是有生命的，但它却远远比人的脉搏更为复杂的多。一个人的脉搏如果出现了不同的节奏进行，那已经意味着他是一个心脏病患者，而对于音乐而言，丰富多彩的节奏进行，恰恰是音乐得以打动人心的重要因素。人类在长期的音乐实践中，概括和创造出了各种各样的节奏形态，不同的节奏形态具有不同的表现意义。一部作品中，具有典型意义的"节奏型"，甚至会成为整部作品性格特征的最为重要的表现方面。

乐曲中强弱音有规律地反复就形成节拍，也叫拍子。依据单位拍数量和音值长短以及强弱重复的不同，节拍有着多种组合形式，比如各种单拍子、复拍子、混合拍子。音乐发展中可以一种节拍形式进行到底，亦可有变换拍子甚至交错拍子加以对比。我国传统音乐中还有散拍子、一拍子等特殊节拍形式。不同的节拍形式有着不同的表现意义。

特定的节奏型和节拍形式往往与固定的音乐体裁相联系。比如，重音有力

的强弱弱进行的三拍子会使人想起华丽轻快的圆舞曲，而重音落在第二拍或第三拍的三拍子进行则往往是玛祖卡舞曲的特有标志。在特定的音乐表现中，节奏与节拍通常会发挥出极为重要的作用。比如圣-桑的《动物狂欢节》中"大象"一段音乐，作曲家用圆舞曲的拍子，以钢琴沉重有力的节奏型和倍大提琴低沉的主题旋律，塑造了大象转动笨重的身躯滑稽地跳着华尔兹的可爱形象。（见谱例2-4）

谱例 2-4：圣-桑《动物狂欢节》之《大象》




## 四、速度

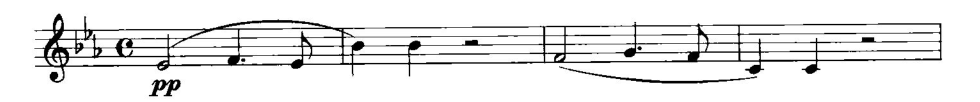
音乐是一门时间的艺术，人们对音乐时间的感知与把握除了节奏以外，还有一个极为重要的因素，那就是速度。速度是指音乐进行的快慢程度。音乐的速度有其相对稳定的进行，亦有着不同速度的相互对比。因而，在音乐中，不同的速度有着不同的表现力。一般说来，慢速适应于表现忧郁、悲哀、沉思等情感内容；快速适应于表现欢快、兴奋、激动等情感内容；中速则对应于舒畅、从容、性格坚定的情感内容。当然，不能孤立抽象地看待速度的表现力，它同样也要与其他音乐要素相互配合，才能实现音乐表现的意图。但不可否认，同样一条旋律，只要速度发生改变，就可能会带来音乐风格与审美体验的极大变化。比如，圣-桑的《动物狂欢节》中"龟"的那段音乐，主题来自奥芬巴赫的轻歌剧《地狱中的奥菲欧》中一段欢快的"康康舞曲"，但经过作者的速度处理，这一主题变成了一段毫无生气的慢腾腾的爬行旋律。又如冯小刚导演的"贺岁片"《大腕》中为泰勒举办"葬礼"而排演哀乐时的搞笑情节，一个赞助商要求将哀乐加快两倍速度演奏后，本来速度徐缓、催人泪下的哀乐变成了一首情绪截然相反的欢快曲子，影片甚至还以主观镜头显示出两种不同速度的音乐所带来的画面的明暗对比，以表明不同速度的音乐对人的心理情绪有着不同的影响。

## 五、力度

音乐进行的声响级别是以力度来表示的，力度也即音乐音响的强弱程度，它也是一个非常重要的形式要素。一首感人的音乐作品必定有着微妙的力度对比，即便是在一首短小的民歌中也会有着力度上的层次对比，一首没有任何力度

对比的音乐作品，将会使音乐变得毫无生气、味同嚼蜡。通常，力度的强弱对应着音乐情绪、情感的强烈程度，强烈的情感迸发往往会运用强力度的音响效果。有时我们在一些交响乐作品中，甚至可以听到从极弱 ppp 到极强 fff 的力度对比，从而使音乐具有了多种不同力度等级的情感表现或各种不同意境的描绘。作曲家还可以借助不同力度的对比，来表现一种虚拟的空间移位或音乐形象的运动感。比如，肖斯塔科维奇《第七交响曲》第一乐章插部的所谓“侵略主题”，在主题的一次次变奏中，通过由弱渐强的力度对比，营造出了侵略者由远及近的虚拟空间移位感。（见谱例 2-5）

谱例 2-5：肖斯塔科维奇《第七交响曲》第一乐章“插部主题”




## 六、音色

音色是由发音体质料以及发音方式的不同而造成的各有特点的音响色彩。音色是音乐语言中具有重要表现力的要素之一，特别是在管弦乐作品中，不同声部间的组合同时带来了不同乐器音色的对比，从而使得音乐有着极为丰富的表现力。作曲技术理论课“配器法”实际上就是教授学生如何为多声部音乐特别是管弦乐作品进行“着色”。我们可以举出许多以音色取胜的音乐作品，比如圣-桑的《动物狂欢节》之“鸟舍”，以长笛吹奏三十二分音符的上下翻飞般的快速主题，栩栩如生地刻画了各种鸟儿雀跃歌唱的可爱形象；“水族馆”中，则使用“玻璃键琴”特殊的音色和钢琴起伏流动的伴奏音型描绘鱼儿悠然自得的游动，人们甚至会由此而产生仿佛看到了鱼鳞闪闪发光的联觉体验。（见谱例 2-6）

谱例 2-6：圣-桑《动物狂欢节》之《水族馆》



在长期的音乐创作过程中，不同的音色往往被作曲家用来为特定的内容表

现而服务。比如，昂扬的小号声，通常会与战争主题有关；管风琴的声音则使人联想到教堂；小提琴与大提琴一起对答时，通常使人将其与女性和男性对应起来。总之，音色不但有着极为重要的表现力，也是划分声部的一个非常重要的因素，即便在没有固定音高的纯粹的打击乐中，不同音色的组合，也能给人以声部分明的感觉。

## 七、和声

如复调一样，和声也是构成多声音乐样式的又一重要因素。和声是指两个以上不同音高的音同时发响所形成的音的组合，是音乐创作中重要的表现因素之一。单线条的旋律在音乐上的进行与对比是一维的，而具有和声因素的多声部音乐则同时具有了多维而丰富的纵向各声部之间的对比。和声的进行有着一定的逻辑性，比如古典和声要求的“主——下属——属——主”的功能进行。

由于不同结构的和声形式所产生的和谐度的不同以及长期以来人们对音乐实践经验的总结，不同的和声结构与和声进行往往有着不同的表现意义。比如，纯五、纯八等和音的进行往往给人以单纯乃至空旷的感受，三度叠置的和声进行则显得较为丰满而充实；从不协和和声结构进行到协和和声结构，则易使人产生期待得到满足的感受。特定的和声语汇与和声织体会带来特定的表现力。比如，斯特拉文斯基在《春之祭》中大量使用的不协和和声的进行给人们带来了极大的听觉震撼，斯克里亚宾在其一系列作品中设计的以“神秘和弦”为核心的和声进行，也被赋予了某种特殊意义的音乐内涵。

和声、复调等多声因素的出现，为丰富音乐的表现力提供了更大的可能。不能说单声部音乐就比带有和声因素的多声部音乐落后，但从乐音形式的对比而言，和声的进行无疑具有更为丰富表现力的可能。举一个简单的例子，很多年轻人喜欢听流行歌曲，但如果一首流行歌曲失去了伴奏部分而只有演唱者干巴巴的嗓音，人们对歌曲的感受和评价又将是怎样一种情形呢？

## 八、调性

在人类早期的音乐实践中，人们就从旋律的进行中找寻到调式的规律。调式，是指一个有组织的音群，围绕一个具有稳定感的中心音有规律的运动所形成的特定结构形式。由于文化传统的不同，许多民族和地区往往有其独特的调式结构。我国传统音乐中具有代表性的调式是以宫、商、角、徵、羽五个骨干音构成的不同组合形式的“五声调式”。不同调式和调高结合起来又会具有不同的特性，即所谓调性。比如，宫调式的调高在 G 上，其调性即 G 宫调。

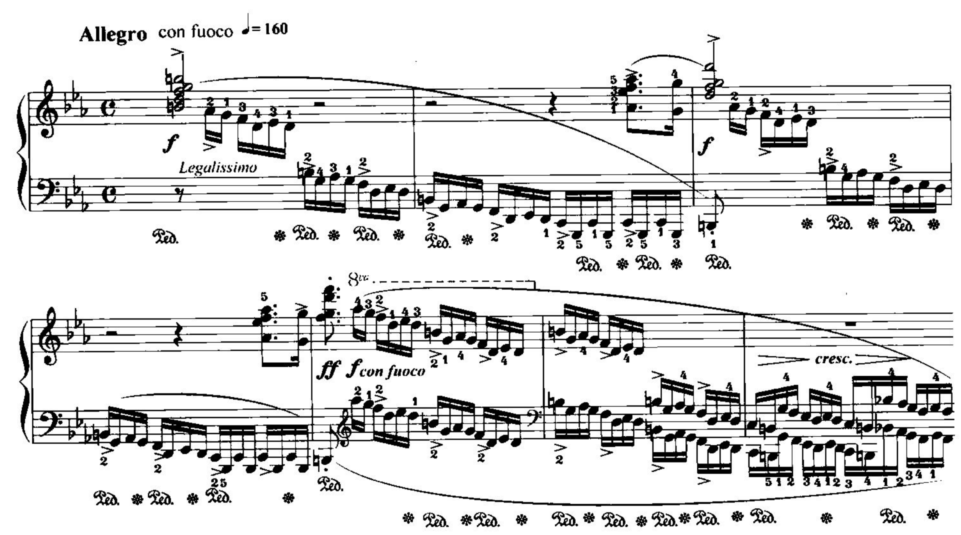


调性在音乐发展中具有极为重要的推动力。比如，我国北宋年间形成的大型

说唱形式“诸宫调”，即是以多宫调的调性对比作为增强和丰富说唱表现力的重要手段。又如，在维也纳古典乐派的奏鸣曲式结构中，调性原则有着较为严格的规定。呈示部中为突出主部主题和副部主题的对比，二者需要在不同的调性上呈示，通常副部主题建立在主部主题的属调上。在再现部中，副部主题则一定会回归主部主题调性，这甚至是判定一部作品是否是奏鸣曲式的关键因素。至于奏鸣曲式的展开部，更是频繁出现调式、调性的变化，借此加强音乐的对比性，不断推动音乐向前发展。音乐审美的实践表明，调性在人们的音乐听觉经验中有着非常重要的审美意义，因此，20 世纪现代音乐中一些彻底瓦解调性的先锋作品，极端地挑战了人们的调性审美经验，导致人们对这类现代音乐的“可听性”提出质疑。

在长期的音乐实践中，不同的调式被认为具有不同的色彩和表现力，比如通常认为大调具有明朗坚定的性格，小调则具有忧郁消极的性格。这的确带有一定的普遍性，不过，我们却不能孤立地看待调式的表情特点，它往往要与多种音乐要素、表情手段结合在一起才能达到预期的表情效果；而且，也正是在不同音乐要素的共同作用下，大调式也可以表现出消极乃至悲伤的情绪，小调式则亦可表现欢快明朗的情感内容。比如维瓦尔迪的《a 小调小提琴协奏曲》充满了积极向上、朝气蓬勃的乐观情绪，肖邦的《c 小调革命练习曲》更是以不可遏止的带有强大冲击力的音调将作曲家内心巨大的悲愤与坚定昂扬的爱国激情淋漓尽致地表达出来(见谱例 2-7)；相反，柴可夫斯基的《如歌的行板》和《第六交响曲》第一乐章副部主题都是以大调式写成，但却给人以无比凄凉而哀婉的感受。(见谱例 2-8)

谱例 2-7：肖邦《c 小调革命练习曲》



谱例 2-8：柴科夫斯基《如歌的行板》



以上是对音乐语言基本要素及其表现特点的简要介绍。需要指出的是，人类对音乐语言的选择与创造，是有着深刻的现实基础的。萨波奇·本采在其《旋律史》一书开篇即指出："自然界创造、孕育和启发的潜能是一切音乐的起点。节奏是心脏跳动、雨点淅沥和马蹄嘚嘚的信息；鸟语、狼嗥在人的脑海中诱发出旋律；而曲式，通过反复或凭记忆演唱，也会不经意地形成。"[①]前述音乐语言的各种基本要素，并不是某些天才人物的神秘发明，而是来自于人类对现实生活的概括与抽象。毫无疑问，人类对音乐语言的创造与运用，也是人类生理、心理选择的结果。比如，人们对速度感受的好恶、愉悦与否，是有着大致的标准的，其参照标准就是人的脉搏。德国音乐学家里曼曾说过："正常心速一般约为每分钟75～80 次，这个中庸的速度所可能产生的误差，不至于会减慢到它的一半，也不会加快到一倍。中庸速度给人的感觉是既不慢、也不快，每分钟频率为 50 次的心速常显得极慢，而每分钟 140 次则又显得极快。时间单位计算的多样变化，极为重要地决定了音乐作品的性格和特定精神。"[②]它提示我们，音乐作品中速度所带来的愉悦感是与人的生理特点和心理适应程度相关联的，速度总是过慢或过快的音乐往往容易给人带来不适的感受。再比如，为什么最能打动我们的音域是以小字一组为中心的上下约三个八度的范围？里曼对此的解释是因为这与人的音域有关。人们是以嗓音音域作为衡量器乐是否感人的标准，在这一标准内的音乐进行，最易引起同感，而当音域向着高与低的两极加以扩张而极大地超出人声的音域时，人们往往会对这样的音乐渐渐失去同情感，不能被其所直接打动心灵。他甚至认为，那些过高或过低的音，听起来像是"在我们之外的音"，[③]意思是不能进入到我们的主观世界。

当然，正如波兰音乐学家卓菲娅·丽莎曾指出的那样，音乐的发展并不是以音材料的增加和复杂化为标志的，而是进一步体现在为了表现的目的如何运用

---

① [匈]萨波奇·本采：《旋律史》，司徒幼文译，人民音乐出版社 1983 年版，第 1 页。

② [德]H. 里曼：《音乐美学要义》，缪天瑞、冯长春译，上海音乐出版社 2005 年版，第 71～72 页。

③ 同上，第 40 页。

音乐材料的方法以及与此相关的音乐形式、体裁、织体、表演方式等因素的发展中。[①] 因此，我们不能仅从音乐语言的丰富、复杂与否判断音乐艺术价值的高低，一首音乐作品是否感人，还要看作曲家如何运用音乐语言、如何编织音乐形式，作品是否具有丰富的表现力。关于音乐的表现问题，本书第三章将会专门涉及，本章不再展开论述。

## 第三节　音乐的形式

广义上讲，音乐的形式是音乐内容的载体，是由音乐语言组织在一起而形成的音响结构体。它可以是一首大部头音乐作品的音响结构整体，也可以是某一乐段或一个具有表现意义的音响结构片段。当然，对于音乐的形式还有一种狭义的理解，即是指构成音乐的内部组织的基本框架——曲式。不管是指广义的音响结构体还是狭义的曲式，音乐的形式总是指相对于音乐的内容而在时间当中不断展开而又随即逝去的音乐音响。但我们不能将音乐理解为纯粹的声音形式本身，音乐的形式总是与音乐内容的表现紧密地结合在一起而共时展开的。尽管也有人认为音乐什么都不表达而只是音符本身的运动，即所谓自律论的音乐美学观念，但我们认为，音乐不是毫无表情、毫无内容的纯声音游戏，而在形式的背后可以蕴含着丰富的音乐内容。

音乐形式基本要素（音乐语言）的不同组合，构成了无比丰富的音乐形式。音乐的形式总是包含了一种以上的形式要素，即便是一首单旋律的民歌，它也包含了音高、节奏、速度等音乐形式的基本要素。音乐形式的构成也是人们在长期的音乐立美、审美实践中对自然界和现实生活中某些事物的形式规律加以概括和提炼的结果。比如，在音乐形式的发展中，我们经常会听到重复或反复的段落，而重复与反复的形式规律在日常生活中无论是视觉经验还是听觉经验，都是可以经常体验与观察到的。潮起潮落、日出日落、阴晴交替、月圆月缺，甚至人的情绪反复等都有一定的表现规律。因此，音乐形式当中的一些结构规律并非人们纯粹的发明创造，而是受一定的现实基础的启发与影响。当然，大自然中不会有带再现的三段曲式或奏鸣曲式，带有规律性的音乐形式是人类在长期的音乐实践中概括与抽象的结果。那么，作为音乐内容之载体的音乐的形式，具有怎样的特点与规律呢？

---

① 参见卓菲娅·丽莎：《论音乐的特殊性》，于润洋译，上海文艺出版社 1980 年版，第 24 页。

## 一、音乐形式的主要特点

概括说来，音乐形式具有以下几个主要特点：

(一)音乐形式是音乐美的直接体现

1. 音乐的形式美在音乐审美中是第一位的

音乐的美是音乐本身所具有而又为人所感知的本质属性，是音乐的形式与内容综合表现出的符合人的审美需求的艺术意蕴。但是，音乐立美与审美的历史经验告诉我们，对于音乐艺术而言，音乐形式具有无可替代的存在意义。因为任何音乐内容与音乐美的表现，都无法脱离音乐形式而存在，作为音乐音响结构体而存在的形式本身，是传达音乐美最直接也是最根本的途径。离开音乐形式的存在，音乐美的表现将无从谈起。音乐的美就在于音乐形式的展开过程中。

艺术形式本身所独具的美即所谓形式美。自律论音乐美学的代表人物汉斯立克认为："音乐美是一种独特的只为音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音以及乐音的艺术组合中。优美悦耳的音响之间的巧妙关系，它们之间的协调和对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝，——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前，并且使我们感到美的愉快。"[①]汉斯立克实际上是将音乐的形式美视为音乐美的根本体现，尽管他忽视了音乐内容特别是音符之外的文化内容在音乐美的表现中的重要意义，但毫无疑问，音乐的美首先就在于汉斯立克所说的符合美的规律的音乐形式的展开过程中。

音乐的形式美即是音乐形式所蕴涵的审美信息。音乐形式美不是纯粹的技术问题，它实际上包含了人类在长期的音乐实践中对形式规律与人的心理情感需求相对应的审美经验的积淀，是人的审美理想在声音形式中的展现。任何一种具有代表性的音乐形式，都有其各自的时代文化背景的成因与影响，因而，形式美本身是有着丰富的精神内涵和历史内容的。比如，巴洛克时期复调艺术的高峰是与欧洲基督教文化密切相关的，浪漫主义时期音乐形式的进一步解放与发展，则是人性与情感解放的直接表现。

音乐形式的不断发展，实质上反映了人类对音乐美不断追求与扬弃的过程，正是对音乐美的不断丰富与变化，促使人们对音乐语言、音乐形式及其技术手法加以不断的突破，从音乐艺术的内部规律着眼，音乐形式及其技术手法的求新求变，成为推动音乐艺术不断发展的重要动力。20 世纪 20 年代前后俄国形式主义文艺批评理论甚至认为，艺术的本质就在于其形式，文艺创作就是一种表现形

① [奥]爱德华·汉斯立克：《论音乐的美》，杨业治译，人民音乐出版社 1980 年版，第 49 页。

式，内容并不能决定形式，内容也不能创造形式，形式有不受内容支配的独立自主性，形式可以决定内容，内容是形式的内容。[①] 俄国形式主义学派还提出了著名的“陌生化”原理。这一理论认为，文艺创作的根本目的在于审美过程，审美感知来自于艺术形式的陌生化，能够使人们延长审美期待与审美感知的艺术作品，就应在艺术形式上力求具有新鲜感，这是对人们已经熟悉的事物的旧形式的一种超越。俄国形式主义文论的代表人物维克多·鲍里索维奇·什克洛夫斯基(1893—1984)曾说：“艺术的目的是要人感觉到事物，而不是仅仅知道事物。艺术的技巧就是使对象陌生，使形式变得困难，增加感觉的难度和时间长度，因为感觉过程本身就是审美目的，必须设法延长。艺术是体验对象的艺术构成的一种方式；而对象本身并不重要。”[②]俄国形式主义文论有其一定的局限性，比如将艺术形式视为艺术的本质而忽视现实生活的作用与表现内容的制约等，但其对艺术形式的高度关注以及“陌生化”理论的提出，对于我们理解音乐形式在音乐审美中的重要意义具有极大的启发。

因此，可以这样说，音乐的形式美在音乐审美中是第一位的。因为，不管一部音乐作品试图表达怎样的内容，它首先要以生动的音响形式表现出来，音乐内容的表现必定是与音响形式的展开同时进行、不可剥离的。如果我们听到的是一首毫无形式美感的作品，无论多么丰富而有意义的内容表现都是难以实现的，听众对此同样也是难以理解与接受的。毋庸置疑，对于艺术作品(包括音乐)而言，它的最重要的本质特征即是它的艺术形式，正是由于形式的不同使得我们将音乐与绘画、诗歌和雕塑等艺术门类区别开来。也正因为“形式美是音乐艺术的本质属性，是不可被替代的属性，看话剧《罗密欧与朱丽叶》代替不了欣赏普罗科菲耶夫的舞剧《罗密欧与朱丽叶》，甚至欣赏普罗科菲耶夫的《罗密欧与朱丽叶组曲》也代替不了欣赏柴可夫斯基的《罗密欧与朱丽叶序曲》。每一首艺术作品都有其独特的艺术魅力”。[③] 同样的道理，欣赏瓦格纳的《婚礼进行曲》替代不了欣赏门德尔松的《婚礼进行曲》，欣赏越剧《梁山伯与祝英台》的戏曲音乐替代不了欣赏小提琴协奏曲《梁祝》。每一部音乐作品独特的艺术魅力就在于其自身所具有的形式美及其所负载的音乐信息，此一作品不同于彼一作品的独特审美价值就在于其形式美，而非它们可能所欲表达的相同题材或内容。又如，对于一个富有声乐艺术修养的听众来说，即便他可能听不懂意大利语，但意大利男高音歌唱家帕瓦罗蒂那音色饱满而纯净、富有穿透力的辉煌高音，却能给他带来强烈的形

---

① 参见朱立元主编：《当代西方文艺理论》，华东师范大学出版社 1997 年版，第 42 页。
② 转引自朱立元主编：《当代西方文艺理论》，华东师范大学出版社 1997 年版，第 45 页。
③ 茅原：《未完成音乐美学》，上海人民出版社 1998 年版，第 185 页。

式美感的审美体验。这或许就是黑格尔所说的"美作为感性材料的抽象的统一"[①]意义上的审美感受。

2. 音乐形式美的法则

音乐形式美的创造有其一定的规律性,即形式美的构成具有一定的带有普遍意义的法则。论及形式美的规律或法则时,人们往往会提到黑格尔在其《美学》巨著中谈到自然美的抽象形式时所论及的"整齐一律"、"平衡对称"、"和谐"等形式美范畴。有的音乐美学教材中,曾以音乐曲体为例,说明音乐形式美的法则。比如一部曲式的作品在形式上相对简单、集中,其形式美主要体现了整齐一律的特点;二部曲式则因为有了前后两部分的对比成分,其形式美的主要原则是对比;带再现的三部曲式则体现了对称均衡的形式美法则;等等。[②]

特别需要指出的是,在音乐形式美的法则中,"对比"这一法则有着极为重要的作用和意义。可以说,没有对比,任何一部音乐作品都将变得味同嚼蜡,正是有了丰富而微妙的形式要素间的对比,才使得音乐有了不断发展和引人入胜的美感意蕴。"对比"的形式美法则,不仅仅体现在大的曲体结构上,小到乐句、乐节乃至两个音符之间,都会存在着极其微妙的对比。两个相同音高的音符在弦乐器上先后演奏时,一个在空弦上,一个以指按弦,两音的效果就会呈现出不同的音色,从而表现出一定的对比性。

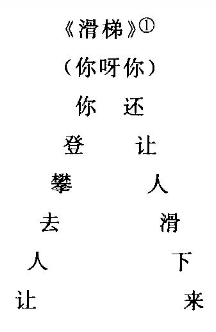
3. 音乐的形式美不等同于音乐的美

强调形式美的重要性,并不意味着音乐的美就等于音乐形式的美,也不能把追求形式美的新异性作为音乐创作、立美的唯一目的。事实上,如果一部作品没有鲜明的性格特征或精神内涵,即便作品的形式再具有吸引力,也往往难以引起审美主体的同情。因为形式美并不是孤立的,而是与其所要表现的内容紧密相关,音乐的美并非不带任何功利色彩的纯粹声音形式的悦耳与否,它甚至往往与真、善等范畴相互缠绕,相互制约,仅仅以一时之形式美的追求而忽视作品的精神内涵的作品,是经不起历史的考验、也不会为更多的听众所接受的。肤浅地追求形式上的所谓新奇效果,非但不能有利于音乐内涵的表达,反而会徒增作品表现上的空洞与无聊。这样的音乐作品就如同下面这首形式主义的"图案"诗一样,无法给人带来高品格的艺术享受。

---

① [德]黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆 1996 年版,第 182 页。

② 参见张前、王次炤著:《音乐美学基础》,人民音乐出版社 1992 年版,第 50 页。




（二）音乐形式必须依赖于时间的展开

所谓时间性是就音乐形式的存在过程而言，即它必须依赖于时间的过程方能展现自身，所谓“音乐是时间的艺术”亦即此意。一幅画、一件雕塑作品，它们可以不受时间的制约而被观众一再地欣赏、品味。相反，音乐艺术则不同，它必须依赖于时间的存在才能得以呈现自身并为人所感知。音乐形式的时间性，决定了音乐在形式构成及其创作手法方面的诸多特点。比如反复、再现等手法的运用，一方面是出于乐思的需要，一方面也是因为音乐在时间中转瞬即逝，因而，具有特定意义的段落或乐思就需以重复的手法加以强调。

需要指出的是，音乐形式在时间中的展开既有物理意义上的客观时间，也有心理意义上的主观时间，后者同时也是一个音乐心理学问题。比如，同样一段 5 分钟的音乐，一个是慢板速度，一个是快板速度，通常人们会感觉到前者要比后者时间长。这实际上是由于速度的影响，人们对音乐时间所产生的错觉。因此，音乐的时间性不仅是客观的，对于审美主体而言还带有较强的主观性。

音乐形式必须依赖时间而存在和展开的特点，要求欣赏者必须有着良好的音乐记忆能力，才能完整地把握和感知音乐的结构与音乐的美。一个没有良好音乐记忆力的听者，只能支离破碎地面对音乐音响，从而无法较为完整地领略转瞬即逝的音乐艺术的美。当然，良好的音乐记忆力不是凭空产生或与生俱有的，而是靠大量的音乐听赏经验养成的。

（三）音乐形式的构成与发展具有高度的逻辑性

音乐形式的构成与发展有着高度的逻辑性，而不是兴之所至或受形象思维所决定的毫无章法的自由编织。过去，人们在强调艺术创作是一种形象思维过程的同时，忽视了音乐创作中形式发展的自律性，即音乐形式的构成是以符合音乐艺术的本体规律，以音乐进行的自身逻辑为原则的。无论是曲式的选择与展

---

① 韩非子《滑梯》，见朱先树、周所同编：《当代中青年抒情诗选》，中国和平出版社 1991 年版，第 283 页。

开还是和声的进行或者乐器的编配，都是以符合音乐自身发展的规律与特定历史时期音乐的形式逻辑所进行的。研究发现，音乐形式中所体现出的高度逻辑性特别是音乐形式中的结构“比例”，甚至与数学这一抽象学科有着密切的联系。

任何一部音乐作品都有其不同于其他作品的形式特点，但对比很多成功的音乐作品，它们却又在某些方面体现出某种惊人的一致性。比如很多作品的高潮点都出现在整部作品的“黄金分割处”，即数学上讲的斐波纳奇数列中的0.618比值的黄金分割率。有学者发现，在许多公认的美的旋律中，“包含着一条类似价值规律中的‘价值’那样一条‘中线’，旋律就像‘价格’那条线，在价值的中线的上下偏离与回归的运动，而量化分析的结果，在中线上下的运动幅度是相等或基本相等的。最奇怪的是《梁祝》小提琴协奏曲的主部主题，当小提琴演奏完主题时，还未达到平衡，而把过门加上之后，它居然平衡了！“贝多芬钢琴奏鸣曲《热情》第一乐章的中间展开部和肖斯塔柯维奇《第七交响曲》第一乐章的中间插部，均因篇幅长、动荡烈、紧张度甚高而在再现部之后催生了长大尾声予以平衡。这其中所潜伏的比例控制，完全可以用数学建模进行描述”。因此，“一切音乐形式美的法则背后都有‘比例’为其支撑，失去这一支撑，形式美无法存在……而‘比例’问题，恰是数学问题；‘比例’的作用，恰是数学的作用。正是音乐的数学性，从另一侧面加强了音乐的形式美”。[①]

上述现象的确值得我们思考，为什么感性生动的诉诸听觉的声音艺术形式却与理性抽象的数学比例之间存在着如此惊人的联系？以抒情见长的音乐和以数理计算为根本的数学，其间究竟存在着怎样一种对应关系？音乐的美是否可以靠计算而获得？当然，音乐与数理比例之间的关系并非可以靠简单的计算即可明了，其间所存在的规律性问题值得我们加以进一步的深入思考与探索。

总之，音乐形式的发展有着自身的逻辑规律，这种自身的逻辑规律很大程度上是受音乐形式美的规律和音乐技术因素的影响与制约，而非单纯所谓形象思维理论中受音乐内容绝对制约的结果。曲式结构的选择、和声的进行与发展、复调音乐声部之间音与音的对应关系，特别是赋格艺术中主题、答题与对题等音乐法则，无不是一定音乐逻辑思维展开的具体表现。强调音乐形式发展的自身规律与逻辑性，意在使我们深入了解音乐的美与音乐思维之间的关系，关注音乐技术因素与音乐形式美的关系，从而避免以往那种论及音乐的美或创作问题时，往往以形象思维或题材决定论、内容制约论加以粗浅理解的简单化倾向。

前述对音乐语言和音乐形式的论述与强调，对于音乐教育、音乐学习或音乐

---

① 费茸、费邓洪：《我国高等音乐教育课程不可忽视的内容——音乐的数学性》，载《音乐与表演》2007年第二期，第56页、54页。

审美有着极为重要的意义。一个很简单的道理是，一个人对某种音乐语言及其形式要素是否了解与熟悉，直接关系到他是否能够感知和欣赏该音乐样式的形式美。比如，一个很普遍的现象是，现在很多学生不喜欢我国的戏曲艺术，说难听者有之，言听不懂者亦有之。实际上，其中很重要的一个原因在于我们的人文教育甚至专业音乐教育中，普遍存在从未把戏曲音乐作为一项重要内容列入教学计划的现象，从而导致了学生对戏曲音乐语言的陌生乃至对戏曲音乐的特点一无所知，由此所带来的巨大的陌生感与审美距离，使得一般学生无法感受戏曲音乐的形式美，因而也就出现了听不懂或不喜欢听的现象。反过来讲，如果在我们的音乐教育中加强戏曲音乐文化的比重，学习音乐的学生对戏曲音乐的形式特点有着一定程度的了解，那么他们对戏曲音乐的爱好程度就不是上述情形。很多人都知道马克思说过这样一句话："对于没有音乐感的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义"。[①] 但是，音乐的耳朵是可以培养的，某一种音乐的耳朵也是可以培养的，而音乐耳朵的培养在很大程度上就在于使人们能够认知和熟悉某种音乐的形式要素及其所带来的形式美。

## 二、音乐形式与音乐内容的关系

论及音乐的形式，通常会不可避免地涉及它与音乐内容之间的关系问题。我们往往会说，没有无内容的形式，也没有无形式的内容，内容和形式是任何事物存在的不可分割的两个方面。但作为人工创造的艺术作品，音乐的形式与内容之间究竟有着怎样的内在关系，却是值得我们进行深入思索的问题。

音乐的形式与内容之间存在着一种相互制约的辩证关系，即对于一部具体音乐作品而言，音乐的形式与内容是一个不可分割的整体，一定的内容就具有适合它的形式。同时，形式又具有相对的独立性而非绝对受制于题材内容的约束，而在长期的音乐立美实践中，特定结构的音乐形式甚至具有音乐体裁的意义。

### （一）音乐的形式与内容是不可分割的整体

在哲学领域里，内容与形式是一对既对立又统一的范畴。任何事物都是内容与形式的统一体，但形式却绝非等同于内容。黑格尔曾辩证地指出过内容与形式之间的关系："一定的内容就决定它的适合的形式。"[②]内容与形式之间的关系是相互作用、相互转化的，二者彼此制约，内容是与形式结合在一起的内容，形式是包含着内容的形式，二者不可割裂。对于音乐艺术而言，由于其所用材

---

① 马克思：《1844年经济学哲学手稿》，转引自杨柄编《马克思恩格斯论文艺和美学》（上），文化艺术出版社1982年版，第36页。

② ［德］黑格尔：《美学》第一卷，商务印书馆1979年版，第18页。

料——声音的特殊性，音乐在时间运动中的不可停留性以及音乐内涵与审美体验上的相对不确定性，都提醒我们不可能脱离开音乐音响的感性形式去理解音乐的内容，音乐的内容只能在不断进行而又转瞬即逝的音乐形式中寻求，音乐的内容与形式是彼此交融、互为一体的共时展开。因此，“音乐作品产生之后，音乐的内容和形式是融合在音乐作品这个统一体中，它们不过是一个事物不可分割的两个侧面，你中有我，我中有你。这时，我们可以说，音乐的形式就是音乐内容”。[①] 在这一意义上讲，“音乐作品的内容和形式必定无分先后地同时生成，并且既经生成就牢不可破，两者事实上是一个东西，而且是一个东西”。“音乐作品……形式的发展过程同时就是内容的展现过程。”[②]总之，辩证地看待音乐的形式与内容之间的关系，就要既看到它们之间同一的一面，又要看到其间不同一而具有差异的一面，认识到音乐的形式与内容是凝聚于音乐作品这个统一体中的不同而又不可分割的两个侧面，是不可割裂的矛盾的统一体。

论及音乐形式与音乐内容的关系，总不免要涉及自律论和他律论两种音乐美学观念的交锋问题。在自律论音乐美学看来，音乐的内容只能从音乐自身寻求，音乐不能表现音乐自身以外的任何内容，甚至认为音乐的内容就是形式本身；而在他律论音乐美学看来，音乐不但是有内容的，而且存在音乐自身以外的内容。事实上，如果我们冷静地回顾人类音乐发展的历史就会发现，音乐不可能是绝对自律或绝对他律的。任何一部成功的音乐作品，都有其一定的内容存在，不管其内容是某种思想意识、戏剧冲突、音乐意象还是情感情趣，都是作曲家的精神产物。因此，音乐作品具有他律的一面，而非纯粹的声音形式的架构。但是，正如我们在论及音乐形式的特点时曾指出的那样，音乐形式具有高度的规律性和逻辑性，音乐创作过程就是音乐形式的营造过程，因而音乐创作的过程同样是有着音乐自身逻辑发展的内在规律的支配，而非一味受音乐内容或表现对象的绝对制约。所以，在这一意义上讲，音乐作品又具有较强的自律性。因而，合乎音乐艺术规律的认识应是，“真正的音乐创作是不可能只是他律的或自律的，而是他律中有自律，自律中有他律”，“是他律中的自律，自律着的他律”。[③] 这同样是一对辩证统一的关系。

---

① 于润洋：《音乐形式的美学探讨》，见《音乐史论问题研究》，福建教育出版社 1997 年版，第 167～168 页。

② 王宁一：《简论音乐的内容与形式的相互关系——兼对某些成说的质疑》，载《中国音乐学》1986 年第 2 期，第 111 页、115 页。

③ 冯长春：《黄自音乐美学思想的基本观点及其本质探微》，载《中国音乐学》2000 年第 3 期，第 114 页。

(二)音乐形式具有相对独立性

对于某一部具体的音乐作品而言,音乐的形式与内容是不可分割的一个整体,一定的内容就有着适合它的一定的形式;但是,形式对于内容而言,并非处于一个绝对被动和随意选择或可以任意替代的地位,音乐形式有着相对的独立性。音乐形式的相对独立性一方面反映了音乐形式的自律性因素的制约,另一方面还表现在某种音乐形式既经形成并在长期的音乐实践中加以运用,就会具有了形式内涵上的约定性,这种形式内涵上的约定性决定了它会反过来对音乐的内容具有制约性。比如,我们都知道,进行曲在节奏节拍方面一般是选用强弱分明的双拍子,速度大致与步伐行进相当,篇幅通常不会有展开性的长大结构,情绪较为单纯;摇篮曲则一般速度缓慢、节奏柔和、力度不强、曲调优美,等等。进行曲与摇篮曲的形式特点是与其各自所要表现的内容与情绪所决定的。

但是,一旦这样一种音乐形式在长期的音乐实践中形成一种固定的音乐体裁,这种音乐形式便具有了特定的形式内涵,即它对音乐的内容也有了鲜明的约定性,而不会出现适合表现多种内容的现象。比如,我们在听一首交响乐或奏鸣曲时,对其内容的理解与把握可能会出现一定的差异,所谓"有一千个观众就有一千个哈姆雷特",音乐艺术更是具有审美感受上的不确定性和差异性;但是,如果我们面对的是一首摇篮曲或进行曲,那么,由于其体裁形式对表现内容的约定性,人们往往不会在音乐内容的把握上出现大的偏差,绝不会出现把摇篮曲内容理解成队伍行进或把进行曲的内容感受为甜蜜的亲子之情。从这一点也可看出,具有体裁意义的音乐形式一经形成并得以长期实践,便会对音乐内容的选择形成一定的反作用力,音乐内容的表现因此受到形式因素的制约。

音乐形式的相对独立性,一方面使我们在音乐的形式与内容之关系问题上避免出现内容第一的绝对主义认识倾向,一方面也提示我们,一定的形式也有其所适合的大致的内容表现的范围,在一定意义上讲,音乐的形式会选择音乐的内容。

## 思考题

一、日常音、语音和音乐音之间有着怎样的不同与联系?

二、音乐的形式具有哪些特点?

三、如何认识音乐形式与音乐的内容之间的关系?

# 第三章

## 音乐内容与音乐表现

在前述讨论音乐语言与音乐形式的章节中，我们知道音乐是最注重形式美感的艺术之一，音响在时间当中的流动转瞬即逝，它更多的作用于人的感性体验。如果没有缜密独到的、富于特征的结构形式，音乐恐怕很难给人们的听觉留下深刻的印象。然而，音乐的美仅仅在于形式吗？如果我们了解了音乐的形式结构和外在特征，是否就把握了音乐的全部呢？回答是否定的。在审美实践中人们固然很重视音乐形式的动态美，但最后总避免不了试图寻求隐含于音乐形式之中的音乐的内容及其意义。然而，音乐内容表现的复杂性使得对音乐内容的认识与界定造成了极大的困难。汉斯立克所言“音乐的内容就是乐音的运动形式”和斯特拉文斯基所言“音乐根本不可能表现任何现实生活和自然现象”，根本就是否认了音乐表现内容的可能性，这显然是过于绝对了。

实际上，不管音乐传达给我们的是怎样一种感受，它总会激起我们在情绪、情感或思想上的某种程度的反应，而作曲家也总是或明确或模糊、或多或少地试图在作品中表现某种情绪、情感、思想或意境，这一切都可以称之为音乐的“内容”。如果对此加以抽象地概括的话，本书认为，音乐的内容就是相对于音乐的形式而又必须依赖于音乐形式而存在的音乐的内在含义。为了音乐内容的表现，作曲家运用了各种各样富有表现力的创作手法。因此，考察音乐的内容及其表现，是我们进一步深入了解音乐的本质特点及其丰富的艺术美的必由之路。那么，音乐内容究竟具有怎样的特点？它又具有怎样的基本结构？音乐的内容是如何表现的？其手法与特点都有哪些？以下将对这些问题展开论述。

### 第一节　音乐内容的基本结构



音乐的感性本质和音乐内容的不确定性使得人们在认识音乐内容的时候有着多种不同的态度和方式。有人出于对音乐形式的尊重和理性认识，只对音乐

构成的内在依据和风格特征、表现手法进行分析，而不愿意将外在于形式的其他因素与之相联系；有人则喜欢将音乐看成是一种表达感情的特殊语言，认为音乐能带来对现实世界的某些认识。不同的认知态度往往受人们的思想观念、审美经验和所采取的方法等因素的影响。相应的，站在不同的角度审视音乐的内容问题，必然产生不同的认知结果，即便在相同美学思想的观照下，也会由于审美经验的差异而有着层次的不同。在音乐美学得到蓬勃发展的今天，各种理论方法可谓层出不穷，如内容美学、接受美学、符号学、语义学、阐释学等等，都能给人们理解音乐的内容以启示和积极的帮助。本章无意去阐发哪一种理论和方法，而是针对现实音乐生活中所存在的问题做简要直接的归纳，力求使人们在认识音乐内容问题时首先确立一种比较贴近音乐审美实际的观念。需要说明的是，为了论述的方便，此处将音乐的内容要素划分为若干不同的结构层次，这些结构层次之间没有固定的逻辑关系，亦无明显的主次分别，而只是便于我们对音乐内容结构的理解。

## 一、第一层次：音乐的基本情绪、风格体系与精神气质[①]

这一层次的音乐内容既隐藏于形式当中，又是最表层的音乐内容的表达，是在感性层面就能体会和把握的内容要素。

### （一）基本情绪

音乐首先要作用于人们的听觉，这是音乐审美的基础。所谓音乐是感性的听觉艺术，即是此意。在感性知觉的层面上，理性可以不参与，这仅是一种纯粹感性的判断，即有人所说的“审美观照”或“审美反射”。那么，人们的耳朵面对音乐音响的时候，能立即感受到什么呢？除了能感知到音乐音响的物理属性，如音的高低、长短、强弱之外，我们还会感受到附着于这些物理属性当中的人的主观情态，即基本情绪。譬如我们听莫扎特的《g 小调第四十交响曲》，当第一乐章活泼而流畅的主部主题翩然而出的时候，人们首先感觉到的是一种青春的力量；随之而来的副部主题以纤细的织体明显表现出另外一种对比的情绪，带有迟疑、忧郁、伤感的特点。又如，听老约翰·施特劳斯的《拨弦波尔卡》，人们会立刻感受到一种轻快的情绪，同时带有一种俏皮幽默的气质；而听格里格的《奥塞之死》，自然有一种悲哀的情绪伴随着音响弥漫开来。这些突出的感性印象，是无需做任何想像和联想就可以体会的。

音乐的情绪表现总是类型化的，或者欢快、喜悦，或者忧郁、悲伤，或者高昂、

---

① 此处借鉴采用张前、王次炤著：《音乐美学基础》（人民音乐出版社 1992 年版）一书第三章第二节中的主要观点。

激动，或者平静、安逸，就像视觉对基本颜色的感知一样，强烈地作用于欣赏者的感性。在不同的耳朵听来这些都是相对一致的，一般不会有明显的感觉差异。也就是说这些内容因素是比较客观和稳定的。这些基本情绪都是和音乐形式，即速度、节奏、旋律、和声、调性等表现手段密切相关的。听管子曲《江河水》，大概不会有人感觉到喜悦的情绪，听民乐《喜洋洋》更不可能出现悲苦的情绪。也许有人会提出这样的假设，如果一个人在极度苦闷的情绪下，无论多么欢快的音乐也无法使他高兴起来。这种情形是存在的，但这是一种特殊的审美现象，没有普遍意义，而且不能由此证明音乐本身所具有的基本情绪的不存在。因为在这种特殊的情形中，过于沉溺某种情绪，已经不是一种客观的审美心理准备，音乐对他来说也许已是充耳不闻，甚至越是情绪强烈反差的音乐越会导致欣赏者自身情绪的加剧，适得其反。正常的情况是，音乐的基本情绪是能够调节和带动人们相一致的情绪反应的，前提是欣赏者必须具备正常的审美心理准备和健全的耳朵。

（二）风格体系

风格体系作为音乐的内容要素，指的是形式结构所呈现出来的特点，包括表现手法的独特性、作品的艺术特点和作曲家的艺术个性等。具体地说，主要表现在作品的体裁选择、曲式结构布局、音乐语言的音调特征、节奏特征、和声特征等等方面。这些方面都是关乎音乐形式本身的因素，既可以通过形式分析而直观，亦可凭听觉加以把握。风格体系与特定的美学思想和时代乐风密切相关。因而，上述同样属于音乐形式范畴的外在的构成要素，实际上包含了深刻的历史内容。一首音乐作品的整体风格首先是从其音响结构体的形式要素上体现出来的，我们通常所说的各种历史风格，如巴洛克风格、古典风格、浪漫风格、现代风格等，都可以通过音乐音响结构体的总体特征而感受到。又如，由于音乐语言的地方特性以及骨干音、节奏型等运用的不同，我们可以明显地感受到音乐的民族风格的不同。阿拉伯音乐与日本音乐风格的不同，维吾尔族音乐与蒙古族音乐风格的差异，都体现出鲜明的风格体系性。因此，需要强调的是，尽管风格体系主要是从音乐的形式要素中体现出来的，但并不等于说音乐的形式要素就是音乐的内容，它表明音乐的形式与内容之间存在着更为深层的关系，即一定的形式本身，由于其带有鲜明的民族、时代、文化等社会性内涵的影响与制约，形式本身便具有了内容的意义。音乐的风格体系即是如此。

（三）精神气质

相对于风格体系，音乐的精神气质似乎显得更为虚幻一些，甚至难以做出具体的描述。简而言之，精神气质指的是音乐所表现出来的由内而外的个性品格及其内涵。如果说风格体系决定的是音乐作品的感性外貌特征，奠定了音乐的

基本格调，那么精神气质往往所追求的就是这种格调的内涵。作为个性特质的东西，它包含着人们的思想意识，处于比较深刻的层次，不易被动接受，而需要审美主体主动积极地考察体会。如果说音乐的审美有初级阶段和高级阶段之分的话，那么精神气质就是审美的高级阶段才能体会的东西。它并非仅通过感官刺激和一般的情绪感染就能够获得，而是需要理性的参与，需要理解。譬如，我们说贝多芬的《第三交响曲》表现了一种英雄性的精神气质，人们不会有什么异议。从音乐的节奏力量、庞大的音响结构与激烈的冲突中，我们即可强烈地感觉到某种强有力的震撼。当我们了解到贝多芬创作这部作品的时代背景及其创作动机时，贝多芬在音乐中对资产阶级革命所寄予的强烈的歌颂情感，这种英雄性就无可辩驳地呈现出来了。音乐的精神气质，既非纯粹的感性内容，也不是纯粹的理性内容，而是需要二者均参与其中的一种精神感受。在实际的音乐审美生活中，人们往往乐此不疲地挖掘和渲染这一方面的内容，为的是说明音乐的深刻性，也证明审美主体的音乐智慧。但是，我们必须注意到两种需要改变的审美倾向，一种是过于强调音乐的精神气质，容易做主观的夸张；另一种是由于审美经验和知识修养的局限而只能对音乐的精神气质做一般性的概念描述，失于笼统而无法到达切入肌肤的审美体验与正确理解。

上述第一层次的内容可以概括为一种大众化的、具有普遍意义的内容。因为音乐所表现出来的这些内容因素凭着一般的听觉能力就能感受得到，每一个个体的感觉不会有太多的差别。反过来可以说，越是这些内容因素表现鲜明的作品越能在大众层面获得认可和共鸣。所谓的通俗音乐、大众音乐就是在这些内容要素上具有鲜明的特征，否则是难以在大众中流行的。

## 二、第二层次：音乐的情感内容

音乐在各艺术门类当中似乎最为抽象，但其抒情性却又是其他艺术所无法比拟的。提及音乐的内容往往产生纷繁复杂的争议，但在音乐表达情感这一点上，大多人是持赞同态度的，因为人们在音乐生活中大都有这样的体会，即音乐能激起人们的情感，影响人们的情绪，人们甚至会将音乐作为某种情感的抒发和宣泄。说感情就是音乐本身，并不能说明音乐的实质，但是说音乐直接表现了情感的某种状态却是符合实际的。

（一）音乐的表情本质

自古至今，人们认识音乐几乎总是伴随着情感因素，无论是质朴本真的民间音乐还是结构复杂的专业音乐。在西方，从古希腊的悲剧美学理论，到中世纪对音乐情感的禁锢；从文艺复兴音乐中人的情感凸显到巴洛克音乐的情感风格；从古典主义音乐的美好情感追求到浪漫主义个性化的情感张扬；这些都无不说明

了音乐的情感表现本质。尤其是以古典美学为基础的情感论，在浪漫主义音乐家的大肆发挥之后，更加奠定了情感表现在音乐审美中的核心位置。在中国，从先秦儒家"感于物而动，故形于声"、"情动于中"、"发乎情，止乎礼义"等朴素的唯物情感论，到李贽的主情论，从明清时代琴论唱论当中的"声情并茂"说，到近现代诸多现代音乐美学观念，无不反映了情感表现在音乐中的重要性。东西方的音乐美学思想尽管有着某些方面的不同，但却无不将情感作为音乐最主要的表现内容，即使有人认为音乐也可以表现其他的对象，也同样需要通过表情才能达到目的。接下来的问题是，音乐如何表现情感？

（二）音乐何以表现人的情感

1."音乐表情动作向音乐运动状态的移植"理论

为了回答前面的问题，让我们先对情感这一概念进行简单的了解。简言之，情感乃是指人的生理、心理需要而引起的相应的行为状态，但它主要指在人类社会历史发展过程中所形成的高级的社会性情感，常用来描述那些具有稳定的、深刻的社会意义的感情。人的情感变化必然直接引起人的肌体内部的各种生理变化，这些变化呈现为一定的运动状态，如脸部表情、眼神、手舞足蹈等等，这些生理性变化与情感状态是直接对应的。另外，人的情感总是具有一种宣泄、释放的要求，这种要求的外部表现正是人的表情动作和语言的表述，在日常生活中用以表情的方式最多的也就是语言、面部神态和肢体动作。其中语言表情、肢体律动与音乐的关系最为密切，因此，音乐作为一种语言方式，可以宣泄和抒发人们的情感情绪。一般而言，在艺术审美活动中，情感的心理期许和关注是最为明显和强烈的。从音乐的音响结构本身看，它体现了时间性的动态过程，这对于同样处于运动状态的情感来说是可以依附的一种形式。一旦审美主体的情感期待和这种美的形式契合，便通过表情动作向音乐运动状态移植，由此构成了音乐具有表情性的基本依据。关于这一点，黑格尔早就有过相似的论述："因为心情、心肠和情感尽管都是精神性的和内在性的，却和感性的肉体的东西永远有一种联系，所以它们可以从外表方面，通过肉体，通过眼光、神色或是较富于精神性的音调和言语，把精神的最内在的生活和存在揭露出来。"[①]这给浪漫主义的情感论美学提供了理论的支点。

2. 音乐音响形式与感情活动的"异质同构"理论

格式塔心理学认为："运动"是音乐音响形式与感情活动的共同因素，它们同时表现为一种时间的运动过程；而且，二者在形态上都存在着高低的起伏、节奏的快慢张弛、力度的强弱、色彩的浓淡等，这些共同性叫做"同构关系"，即"异质



① [德]黑格尔：《美学》第二卷，朱光潜译，商务印书馆 1979 年版，第 301 页。

同构”理论。正是这种同构关系，为音乐以类比或比拟的方式摹拟或刻画人的感情活动提供了各种可能性，成为人们在音乐创作与审美中自觉运用的潜在原则。比如说“快乐”这种情感状态，一般来说呈现出一种跳跃、向上的运动形态，其色调比较明朗，运动速度与频率相对于人的正常心率是比较快的。那么，表现“快乐”的音乐，也应当呈现同样形态的音响形式，以满足人们对这种快乐情感的期待。如一些欢快的舞曲和表现快乐场面的音乐等。同样道理，对于“悲哀”这种情感，它的运动趋势基本上是下沉的，而且伴随着比较缓慢的速度。那么，表现悲哀情绪的音乐，其运动形态也大体具有这些动态特点。如格里格的《培尔·金特第一组曲》中的《奥塞之死》，肖邦的《♭b 小调钢琴奏鸣曲》第三乐章“葬礼进行曲”等，都明显地体现了“悲哀”这种感情运动的特征。

3.“感情与音乐形式的同形同构”理论

美国美学家苏珊·朗格由上述“异质同构”理论推演出一种艺术符号理论“同形论”，即生命形式（感情生命）与艺术形式的同形同构，引起人们的普遍重视。她认为推理语言基于人类的理解力，艺术语言基于人类的知觉，二者具有不同表达功能和符号系统。人类纯粹的心灵和情感只能用艺术语言，尤其是音乐语言来表达。确实，音乐作为表达人类情感的一种特殊语言，具有最基本的声音表情元素：音高张力、时间张力和音量张力。其表现形式与一般的语言有着相类似的外在特征，音乐实践中人们往往自觉地运用一套音乐语言体系。因此，戴里克·柯克干脆将音乐的形式视作“音乐语言”，从音乐的经典文献中归纳出各种音乐表情词汇。这从音乐实践经验上看是有其合理之处的。

## 三、第三层次：视觉形象、戏剧故事、思想哲理

人们常常说艺术是现实社会生活的反映，但是音乐艺术却在这一命题之下显得不够理直气壮。因为我们在音乐当中很难找到现实生活的蛛丝马迹。“音乐作品内容的实物方面没有那样的具体性和事实的可靠性，没有那种可见到的自然现象的和人的外貌的美，也没有绘画那样特别鲜明的再现和文学家文字描写中所保存的自然现象和人物外貌的美的充实塑造。不过由于它的概括性，使音乐内容的实物方面获得了大量潜在的生活情态和生活客体，而音乐再现的人的态度便可在这样的生活情态下显现并指向这样的生活客体”。[1]

（一）视觉形象

音乐是作用于人的听觉的，如何在音乐的内容上与视觉产生了关联呢？回

① ［苏］康斯坦丁诺夫、［保］保盖诺夫等编著：《音乐美学原理》，杨洸译，中国文联出版公司 1987 年版，第 188 页。

答这样的问题，需要在心理学上做一些解释。首先，心理学认为人们的各种感觉具有相通的特性，即所谓的通感。通过通感而产生联觉，就可以把从不同知觉途径获得的信息做由此及彼的联系。比如看到画面中的垃圾就似乎闻到了臭味，听到整齐的脚步声便呈现出队伍行进的画面等等。其次，在人的神经系统中，视觉神经占据至为重要的位置。人们对视觉的依赖往往超过其他的感觉，“百闻不如一见”就反映了人们的这种习惯和要求。因此，人们在实际的音乐审美活动中常常出现以视觉形象来解释音乐，成为不能忽略的内容因素。虽然这种内容因素不是音乐表现之所长，但是自19世纪浪漫主义音乐繁荣以来人们往往对其乐此不疲。一些作曲家甚至写一些音画作品，直接表现绘画性的内容。那么，音乐用什么方法可以实现这种画面感呢？音乐与绘画有什么可以类比的表现手段呢？

首先，我们来看线条与旋律。人们常说音乐中的旋律是以时间为画笔在不同音高位置上勾画出来的线条。线条可以说是音乐中最主要的绘画性因素，能描绘情感的起伏、戏剧性转折等。在绘画艺术中，线条是构图的基础，它的线条方向终将构成一个具体形象，但在音乐中，线条仅仅是一种听觉中存在的抽象的东西，除了偶然能象征某些实际的运动状态以外，不能构成任何具体形象。正因为如此，抽象派的绘画比其他流派的绘画更接近于音乐。

其次，再看音色、和声与调式。在音乐中，所谓音色，只能体现在音响效果上，是音响组合的一种手段，本质上是诉诸听觉的联觉。因为音乐中的音色与绘画中的颜色可以看作是一种物理的波动，音色给人以听觉刺激，颜色给人以视觉刺激。一旦某种音色与颜色能给人们以极类似的感觉，人们就很自然地把它们联系在一起，使音乐的色彩表现成为可能。在音乐创作中，一定的音色、和声与调性，都能引起人们的通感联觉。

再次，音乐具有空间造型性。人们常说音乐是流动的建筑，是因为音乐具有某种造型性特点。绘画的造型是用线条和颜色在平面上组合成一种特定的结构位置；音乐造型是一种无形的音响造型，它通过特定的音响组合象征性地表现出某些空间关系。实际上，音乐的音响结构本身就是一种非常讲究的造型，这种音响的造型在一定程度上体现了音乐与表现对象的联系。比如：两音之间的距离——音程即能体现出一种局部的空间，不同的音区也体现出一种整体的空间范围。节奏的疏与密、音的强与弱、织体的厚与薄等的对比均能造成一种远与近、高与低、大与小的空间感。只是这种音响刺激所造成的空间感，不可能成为清晰的视觉形象，而是常常需要借助其他因素才能确立画面或造型形象。

（二）戏剧故事

我们再来看看音乐在戏剧故事表现方面的情况，这种内容因素往往也为人

们所津津乐道。

众所周知，音乐与文学是两种截然不同的艺术，但是为了证明音乐确实能表现一定的文学内容，我们必须考察音乐中是否存在文学性因素。音乐的创作依赖的是乐谱，文学的创作依赖的是文字，虽然二者是两种不同的符号系统，却都可以化为特定的声音表述。只是音乐的声音是音乐艺术的生命，声音自身就是目的；文学语言表达中的声音并不是文学的本质特征，文字必须指向一定的意义。除了声音，还有什么因素是文学与音乐都具备的呢？

首先是时间过程。音乐与文学都有一个展开的过程，但各有自己的特点。文学展开的是客观世界的过程，音乐展开的是主观世界的过程。音乐的过程固然不同于文学的过程，但它却能为听众的文学性联想提供过程的依据，因此人们才能够从音乐中感受到富有过程性的文学性内容。

其次是戏剧冲突。音乐和文学的戏剧性都是在时间的过程中展开，有叙事的特征。戏剧性一般是各种不同的对峙力量在冲突，通过突如其来的事件的闯入获得。音乐的事件和文学事件是有区别的。文学事件有各种人物性格在情节中发展冲突，音乐事件主要是主题的对比和冲突。文学事件在过程中清晰地展示事件的开端、发展、高潮、结局等，而音乐事件在情节性上则是比较模糊的。音乐的冲突只是通过不同主题所包含的感情力量之间的对比，常常是一种意想不到的音响在冲破人们正常的期待。因此，文学的戏剧性容易被接受，而音乐的戏剧性就见仁见智，理解起来不太容易。

再就是抒情性。抒情在音乐的文学性因素中至为关键。抒情是文学的重要职能，很多时候文学是以抒情为目的的。文学的抒情方式很多，如通过主观的表述表达感情，通过客观的旁白描写感情，借助客观环境来抒发感情等。文学的抒情往往有具体对象，它所运用的是理性的语言，其表达清晰明了。通过理解而感动、而引人入胜。而音乐的抒情是一种概括性的、直接的表达，是作曲家所有生活感觉和艺术经验的集中体现。音乐的抒情难以用语言解释，但却与人们的心灵相通，直接感动人们的心灵。经过想像，概括性的表情则自然类比出文学性的抒情内容。这也是标题音乐能表达戏剧故事的主要原因。

(三)思想哲理

至于音乐内容当中的思想哲理方面的因素，表面上和音乐的距离很远，因为高度理性的思想和哲理表达，作为纯粹感性的音乐是否能做得到是备受怀疑的。也许事物总是交汇在最高处吧，对音乐有深入了解的人，无不感受到音乐所展示的理性美、思想的震撼和哲学的启示。说“乐如人生”、“音乐能撞击出思想的火花”，都是深谙音乐的表现力量之后的深刻概括。贝多芬在《第五交响曲》中所表现的从斗争到胜利的思想主题是没人会怀疑的，在细节上也许有着不同的解释，

但是音乐所表现的哲理意图是非常明显的。如果我们联系作曲家本人的生活遭遇、美学思想去理解,更能证明这种理性内容的存在。马勒的交响曲也是表现哲思的一个典型,在他的音乐中深刻地表现了自己对人生终极意义的思索,生与死的矛盾抗衡,如果不是这样去理解他的音乐,恐怕就很难接受他那冗长沉闷的表达方式。

在音乐中我们还可以体会到与哲学相媲美的音乐所具有的某种"智力价值"。比如复调音乐的声部编织,奏鸣曲式的结构等等,是需要高度理性才能完成的创造,作曲家必须智力和艺术灵性兼备。巴赫的复调音乐,贝多芬、马勒的交响音乐,李斯特的交响诗、瓦格纳的歌剧音乐无不在这方面给人们以一种智力上的愉悦和思想上的启示。人的思想是复杂的,但是思想的最后目的往往是追求一种简单至纯的境界,哲理的推演过程是非常复杂的,但是哲理的表达往往又只是简单而深刻的。音乐似乎没有办法展示思想哲理那么复杂而理性的思考过程,但是音乐的表达却能醒悟与思想哲理一样深刻的东西,乃至于一种至高的精神境界,所以才让人们感叹音乐之伟大。

当然,音乐内容中还有其他很多我们能感受得到却无法说清楚的因素,这便是音乐内容结构的复杂性。但是,无论怎样理解音乐的内容,都必须尊重音乐的艺术特性,不能忽略音乐的感性本质而舍本逐末。音乐毕竟是以感性征服人的,作曲家的表现意图也许很明确,却未必在审美者那里得到兑现,反过来,审美者体验到的内容又未必就是作曲家的初衷。但无论如何,作曲家在创作音乐的时候一定有他的表现意图。这个意图可以简单地说是一种审美的理想,但这种理想不是任何外部自然界、人类的现实生活的直接对应物。因为现实不存在符合人类听觉审美理想的音响样式的原型。所以,以上所述的内容结构并非都能作为音乐审美的依据,而只是音乐内容的一种可能,一种在审美过程中产生的主观性存在。

## 第二节　音乐表现

音乐是表现性的艺术,所以人们总是将音乐作为表达内心世界乃至模仿、描写客观世界的重要艺术形式。但是,音乐语言的特殊性就在于它没有明确的符号意义和语义性,在描述、模仿、再现外在对象方面有着天然的不足,因此,要具体表现一定的客观事物和思想意义,其困难是不难想像的。那么,音乐如何来克服这些不足,又是哪些表现性使人在聆听音乐的时候能从中体验到前述林林总总的音乐内容呢?音乐的表现又具有怎样的特征呢?

## 一、音乐基本表现因素与表现对象的联系

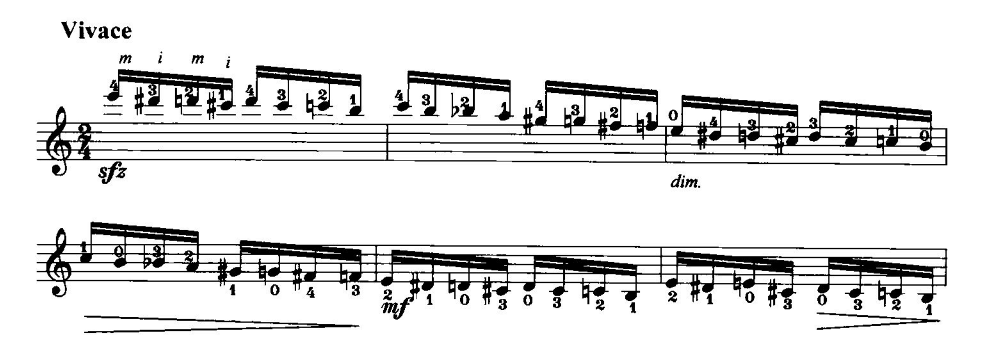
音乐的表现要素即本书第二章所论述的“音乐语言的基本要素”或音乐的形式要素，它们都具有极为强大而无比微妙的特殊表现力。因此，本章将其称为音乐的表现因素。

下面我们从音乐结构形式中寻找基本表现要素与表现对象之间的内在联系。音乐的音响结构中，各种形式要素和结构原则本身来源于人们对客观世界的认知经验，高低、长短、强弱、张弛等音响特点是和人们经验世界中的感觉相对一致的。由此，音乐的音响与其表现对象之间必然存在着一定的对应关系，或者通过联觉而产生联系。

### （一）音高与音乐表现

无论旋律、和声都是音的高低组合。从单纯的音高来看，在人们听觉经验中高频音与视觉中的明亮色调、兴奋性的情绪等具有一种潜在的联系；而低频音与视觉中的黑暗色调、抑制性的情绪相联系。运动状态中的高低音组合更加呈现各种表现的可能性。如音高的横向组合成旋律，旋律的表现力在各种表现手段中最突出，有着丰富和奇妙的表现效果自不待说。一个非常简单的例子是，如果旋律结构是由低往上走，会给人以上升的感觉，反之则给人以下沉的感觉。如河北民歌《小白菜》，旋律由高往下进行，一直到歌曲的结束音是最低音，明显产生悲哀的感情色彩，就算没有歌词的指引我们也不会感觉到与此相反的情感。此外，音高组合变化在空间感方面也得到表现，因为人对自身心理的高低体验与对外部客观世界的高低体验是同步的。高音的尖、实、细、亮等特性，与事物处于高处具有同样的联觉效果，低音的沉、厚、宽、暗等特性，与事物的低、矮、垂、下等位置感觉相一致。而且高低的空间体验又与重力的轻重之间有着明确的心理对应关系。因而音乐的高低又与重力感觉中的轻重、运动感觉中的敏捷、笨拙发生联系。如果作曲家故意运用这些特征，是很能表现出事物活动的生动状态的。这方面的例子可谓举不胜举，如里姆斯基-柯萨可夫的《野蜂飞舞》（见谱例 3-1）、圣-桑《动物狂欢节》中的《大象》、穆索尔斯基《图画展览会》中的《雏鸡的舞蹈》等等，其中所表现出来的形象性并不逊色于文学、绘画的描写。

谱例 3-1:《野蜂飞舞》




（二）节奏与音乐表现

节奏是音的长短关系，在音乐表现手段中具有极为重要的作用。节奏的快与慢、疏与密所产生的力量和对人们的听觉冲击，与现实生活当中人们所体会到的其他节奏节律有着类同性，或者说，事物的运动状态、人们的行为特征与音乐的节奏形态之间存在对应关系。这是人们的普遍经验，如长音使人心情平和舒坦，短促的音使人心情活跃、急躁等，音乐的节奏不仅是音乐的结构骨架，还能使音乐产生律动的生命。因此，节奏往往具有不亚于旋律的概括能力，使音乐从外在特征到内在结构力方面都显示出丰富的表现性。所谓的音乐风格、音乐的气质往往都取决于对节奏的运用。所以说，音乐能表现一定的客观对象，这跟音乐节奏的模仿、概括力，与节奏和人们的行为特征之间的对应关系有着很密切的联系。譬如，进行曲的节奏和速度使人产生队伍行进的感觉，因为这种节奏具有整齐划一的结构特点，在速度上又跟人们的心率相对一致。圆舞曲的节奏规律，则使人体会到一种轻松自如的状态，而哈巴涅拉舞曲的律动又具有一种棱角清晰、热情奔放的力量。假如我们将某些节奏特点与现实世界相联系，就自然会把音乐的某些节奏跟现实的情形做联想，说音乐表现了这些情形也是可以让人接受的。比如，罗西尼的《威廉・退尔》序曲（见谱例 3-2）最后一段抒写抗敌胜利的辉煌和欢乐，它的主题节奏和马蹄声的节奏很相似，使人们产生一种骑兵军队在奔驰的联想。

谱例 3-2:《威廉·退尔》序曲



可见,节奏确实能将客观事物中那些有音响的、有节奏的、动态的事物进行概括、典型化。另外,在音乐的节奏中,速度的因素也非常重要,因为音乐的速度关乎音乐的情感表达。音乐的速度和人们在现实生活中的速度体验也是相对一致的,速度快速显得灵巧、轻盈,情绪上的反应应该是积极、兴奋、快乐,甚至是激动;而慢速的音乐显得迟缓、沉重,与消极、悲哀、压抑等情绪表现相关。我们听帕格尼尼的《无穷动》,由于密集的声音以快速的流动刺激听者,造成了快速的心理运动反映,给人以飞速的快感。而肖邦的《夜曲》所使用的自由节奏,给人的心理体会是一种浪漫的忧郁情怀,一种梦幻般的夜色。

(三)音强与音乐表现

强弱是声音的另一个重要属性,在音乐的表现中也是很重要的因素。

根据格式塔的异质同构原理,人们的情感状态、视觉听觉经验,对大、小、粗、细、重、轻、远、近有着相同的联觉。那么,音乐的强弱变化当然可能使人联想到客观事物同样的物理性存在和变化。相比较而言,强音对应能量大、体积大、重量大、距离近、情感刺激大等,而弱音对应能量小、体积小、重量小、距离远、情感刺激程度小等。又如视觉上的远与近,用音乐来表现是比较容易的,柏辽兹在《幻想交响曲》第三乐章中的所谓音响造型和鲍罗丁的《在中亚细亚草原上》行进队伍的由远而近、由近而远均是成功的表现。当然,音的强弱主要表现的还是情态的变化,是一种变化的过程,注重的是音乐进行中的整体性。音乐欣赏中不可能很细致地将某些音的强弱做简单的物理质量方面的对应。

(四)音色与音乐表现

最后我们需要关注的是声音的另一属性——音色。色彩本来是跟视觉相关的概念,却常常用于音乐的表现上,原因在于声波的传递(一定比值的振幅与频率)与光波传递(一定比值的波长与频率)作用于人们的感觉系统具有相似的方式,人对视觉的依赖又强于听觉,所以对于聪敏的耳朵而言,音的色彩感觉很强烈。音色的选择和运用,跟音乐表现之间的关系非常密切,往往成为作曲家技术高明与否的试金石。作曲家们常常在配器环节花费数倍于创作旋律时的时间和

精力，就是这个原因。随着人们音乐审美能力的提高和审美视野的扩大，音色也自然越来越成为音乐审美的重要因素。现实音乐生活中，不乏科学家和艺术家力图在声音与色彩之间寻找内在关系方面做过努力，有人将各个调对应相应的色彩，甚至具体到C、D、E、F、B相当于灰、黄、青、红、紫。[①] 这种过于绝对的做法虽然值得商榷，但却说明了音色的表现意义。实际上印象派作曲家在其作品中已经充分展示了音色的表现力。如德彪西的钢琴曲和管弦乐作品，便是这方面杰出的代表。另一方面，作曲家对音色的重视，不仅是出于对美的声音要求，也是情绪情感的直接表达。比如说，高音区的音色可以表达比较明朗的情绪，低音区表达沉闷一些的情感则比较适宜。小提琴的乐器音色适合表现美丽的形象，大管又适宜表现滑稽幽默的形象，竖琴适合表现优雅的情景等，对创作和欣赏都是颇为重要的实际经验。音色的表现还有和声、调性的方式，其色彩意义更是丰富多彩。和声的协和与不协和，音色的纯净与粗糙，配器的浓重与清淡，织体的厚与薄，以及声音的装饰、高潮的推进、调性变化等音响布局，在听觉过程中都能引起心理和情感上的紧张度变化。紧张度是人的心理能量蓄积与释放的状态，在音乐欣赏过程中，音乐常常使得人的心理能量的蓄积与释放随着音乐的鸣响过程变化起伏，这种心理运动状态与某些事物的刺激所引起的心理运动状态之间形成了同构，使得音乐具有了表现那些能引起相同心理状态的事物的能力。

需要指出的一点是，要使具有完全不同物质形态结构的音乐与其表现对象之间发生联系，必须通过适当的表现方法并经过审美主体心理上的中介转换环节方能实现。

## 二、音乐表现的方法

从微观着眼，音乐有着极为丰富的表现手法，但概括说来，大致有以下主要手法。

（一）模仿

音乐是纯粹的声音结构，现实世界同样存在着各具明显特征的声音，二者的区别是音乐的声音是有逻辑的、有严密组织的，而现实生活的声音几乎没有组织，但音乐却可以依靠有组织的声音去模仿现实世界的声音，比如模仿流水声、风雨声、鸟鸣声等等，音乐作品要与现实取得联系，模仿是最简单而有效的方法，因而这样的作品比比皆是。贝多芬《田园交响曲》第二乐章中对夜莺、鹌鹑和杜鹃叫声的模仿，二胡独奏《赛马》中模仿马的嘶鸣，唢呐曲《百鸟朝凤》中对各种鸟

---

① 色调理论系俄国作曲家沙巴涅夫提出。参见张前、王次炤《音乐美学基础》，人民音乐出版社 1992 年版，第 93 页。

鸣的模仿都表现得生动有趣。这些模仿性明显的音乐，其表现内容是直接对应的，不太可能产生理解上的分歧。进一步看音乐的模仿，可以分为形态和情态的模仿。上面所说的模仿鸟鸣或者大自然的客观声响，是一种声音形态的模仿，而要模仿某人说话的情形或者模仿某些生活场景便是一种情态的模仿，后者比前者要困难得多。如斯美塔纳《伏尔塔瓦河》中对涓涓流水、浪花飞溅、奔涌入海的摹写，显然要比直接模仿某种单纯的大自然声响需要更多的艺术创造。模仿在音乐表现上还可以是节奏性的模仿、和声色彩的模仿、造型的模仿等等，是非常丰富的。譬如法国作曲圣-桑的《动物狂欢节》，里面的模仿就不是简单的声音对应，而是多种因素的模仿结合，使得动物的形象活灵活现。其中《天鹅》一曲更是一绝，大提琴优美和谐的旋律在两架钢琴的琶音伴奏下，仿佛勾勒出一只洁白的天鹅在水面遨游的神态，可谓神形兼备。

模仿是音乐表现的一种方法，运用得当的话，可以使音乐生动、亲切，音乐也因此更容易与现实世界相联系。这方面许多大作曲家都有过成功的范例。通过声音的形态和情态的模仿，人们在理解音乐的时候可以由此及彼做有的放矢的想像，因而音乐模仿在音乐立美、审美中的积极意义是显而易见的。但是，音乐的模仿不能是长篇累牍的使用，否则容易变成自然音响的堆砌，削弱艺术作品的表现性，导致适得其反的作用。

（二）标题

音乐的表现常常依赖姐妹艺术，除了音乐与文学的结合，如歌曲、歌剧之外，纯粹的器乐通过取材于文学、诗歌和绘画作品，让音乐在创作的时候就具有标题性，或者干脆就是标题音乐的作品不在少数。从韦瓦尔第的《四季》、贝多芬的《田园交响曲》到19世纪的浪漫主义音乐，标题性越来越明显，甚至成为一种美学上的追求。至于直接取材于文学作品的音乐，更是充分利用了标题的文学意义。如柏辽兹的交响乐《哈罗尔德在意大利》、李斯特的交响诗《塔索》、理查·施特劳斯的《唐·璜》等等。有的音乐作品虽然并不直接取材于某部文学作品，但作曲家在创作过程中常有一些文学性的记录作为作曲构思的基础，具有明确的内容指向性。如柏辽兹就标榜他的交响曲就是标题音乐（如《幻想交响曲》），而且给出非常明确的文学性内容。一些作曲家并不明确给出自己作品的具体内容，但是从他的创作背景、创作构思和美学概念去理解，同样具有标题性内容。如柴可夫斯基的《第六交响曲》、肖斯塔科维奇的《第七交响曲》等。

（三）象征与暗示

象征与暗示本来是文学上的表现手法，音乐为了表现故事性、戏剧性的内容，常常借用。音乐的象征常常是以某一主题象征某一人物形象，以这一主题在不同场合的出现概括性地表现事件。比如在比才的《卡门》第一幕的前奏曲中，

卡门的形象是一个自上而下的旋律，加上非常不协和的和声，给人以悲剧性的特征，贯穿整部歌剧。柏辽兹的《幻想交响曲》的爱人形象也是贯穿所有乐章的音乐主题（即“固定乐思”），是作曲家的象征用意。李斯特的“主题变形法”、瓦格纳的“主导动机”等，其实就是象征手法的具体运用。至于暗示，文学上的暗示是比较含蓄的，音乐对此的借用则常常需要明显地表现，暗示的结果才能很好地被领略。歌剧序曲一般都暗示剧情或者基本情调，比较普遍地运用象征性主题暗示剧情的大意。如罗西尼的歌剧《威廉·退尔》序曲，莫扎特的《费加罗的婚礼》序曲、斯美塔纳的《被出卖的新嫁娘》序曲等。

（四）语言符号性

音乐是一种在历史中不断传承的文化，在音乐语言的运用中，有一些音乐语汇在长期的创作实践中形成一定的“符号”意义是常见不鲜的现象。如在中国某些时期的音乐语言环境中《东方红》代表着革命领袖，《国际歌》的旋律往往代表庄严的就义场面；而在西方音乐的语境中，《马赛曲》意味着法国军队的形象，《愤怒的日子》的主题代表着死亡等等，这已经是音乐创作和审美当中的常识，俨然一种音乐成语。在音乐的表现手法中，运用这些音乐成语当然可以使人比较明确地从中体验到音乐所表现的内容而无需做任何解释。我们虽然反对将音乐符号宽泛化，但是音乐创作在某些时候对某些音乐语汇的自觉运用，说明了音乐在表现中具有语言表达的某些特征，这是毫无疑问的。比如，纯四度的跳动具有很强的情感力量，而且具有正义感，七度跳就显得怪诞和不自然。既然音乐具有这些有效的表现手段，作曲家自然会在创作中自觉地利用，在实践中形成一定的表现规律，使得音乐的这些表现性成为创作的基本技术，而且集中体现在绘画性内容和文学性内容的表现上。

1. 对视觉形象的表现

在音乐表现画面和视觉形象上，还有许多常见的具体方法及其杰出典范，我们不妨对此再作进一步的了解。

（1）通过模仿某种人们熟悉的自然界声响以暗示某种相对应的画面。

如圣-桑的《死神之舞》尾声中双簧管对雄鸡报晓音调的模仿，暗示着黎明已经冲破黑夜，群魔望风披靡的画面。

（2）通过音响运动状态和音响造型象征、暗示某种视觉形象。

如格里格的《培尔·金特》中的《朝景》（见谱例 3-3），同样的旋律从低到高的模进进行，仿佛使人看到旭日东升的景象。罗西尼的《威廉·退尔》序曲当中的第一段，大提琴五重奏的悠扬交错，使人眼前出现阿尔卑斯山中乡村的袅袅炊烟，黎明的恬静何其真切！

谱例 3-3:《朝景》



(3)通过渲染情绪气氛象征某种情景。

如穆索尔斯基的《荒山之夜》,无论第一主题连续反复的渐强进行还是第二主题阴森的低音旋律,都是为了渲染神秘的荒山之夜画面。

(4)通过音响色彩象征或暗示某种景象。

如德彪西的《大海》中用英国管加弱音器的音色,暗示黎明的海上彩霞满天;雷斯庇基的《罗马的喷泉》第二乐章"清晨的特里顿喷泉"中,描写水仙女的轻曼舞姿时使用了钢片琴的音色,展现出波光粼粼的水面意境,也相当出色。

音乐史上将绘画性内容作为表现内容的作品很多,尤其是崇尚标题音乐的浪漫主义作曲家,他们比较喜欢将音乐和绘画相联系,经典名作可谓层出不穷。交响音画就是浪漫主义作曲家青睐的一种音乐形式,他们的音乐作品有的直接取材于绘画作品,以绘画的内容来结构音乐,最著名的莫过于穆索尔斯基的钢琴组曲《展览会上的图画》,以及鲍罗丁的《在中亚细亚草原上》、门德尔松的《芬加尔的山洞》、德彪西的《夜曲》、圣-桑的管弦乐曲《动物狂欢节》等等。这些作品虽然也常常被诟病为对音乐表现力的肆意夸张,但因为在理解上有比较明确的内容作为依赖,因而长期受到人们的欢迎,具有很强的生命力。

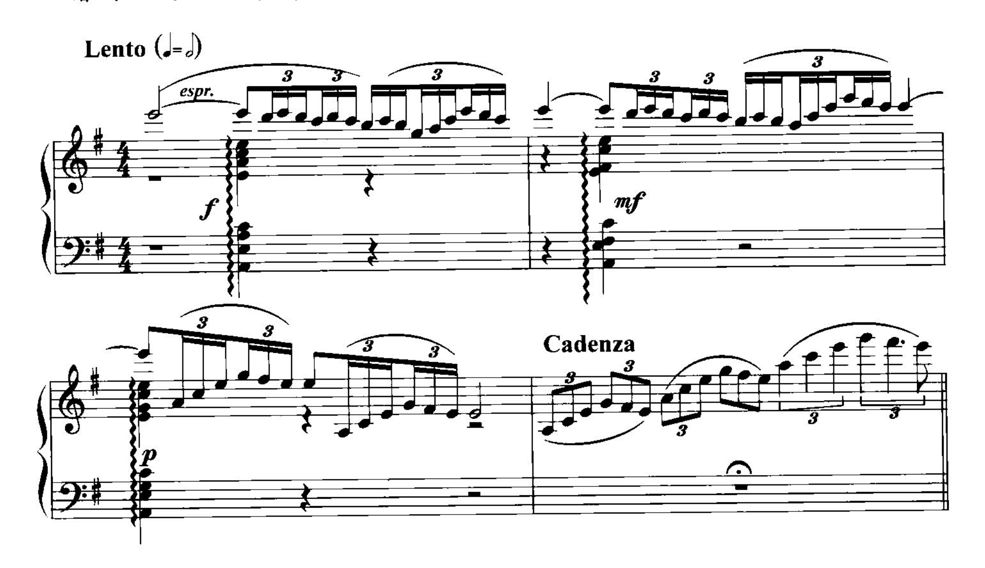
2. 对文学性作品的表现

下面让我们再对音乐在表现文学性内容方面的一些具体的有效手法及其经典名作做进一步的了解。

前文已提到,文学与音乐的共同点在于对声音的使用、时间的过程和抒情性等方面,那么音乐在表现文学性内容时必然会利用这些共同的表现因素以达到目的。文学的声音是约定俗成的一种符号,而音乐的声音是一种纯粹美的表述,两种表述是有着质的区别的。尽管这样,我们仍然相信音乐可以表述一定的意义。音乐之所以能做一定的表述,是因为音乐原本在表述中遵循人对声音结构的认知、记忆等规律,也就是说音乐的表述和文学语言具有密不可分的内在联系和类比性,音乐可以在一定程度上模仿语言的音调、句法、逻辑等,使得音乐易于被人们所接受。由此,音乐可以通过象征性的主题暗示故事的开始、情节的展开

和结束。如里姆斯基-科萨科夫的《天方夜谭》(见谱例 3-4),作曲家创作了一个代表国王形象的粗暴主题和一个非常优美的象征王后舍赫拉查德的主题放在引子部分,并把这个引子主题贯穿在每个乐章的开头,意示着是王后给国王讲述一个又一个新奇的故事。


谱例 3-4:《天方夜谭》舍赫拉查德主题




至于音乐的冲突,就相对抽象,但是在标题性的音乐中同样可以象征文学性的戏剧内容。如柴可夫斯基交响幻想曲《罗密欧与朱丽叶》、何占豪和陈钢的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》等等,都是由主题的冲突渗透了戏剧性的表现因素。此外,音乐表现的方法总是比较抽象的,要在时间过程中表现文学性的内容,免不了一些约定性的手段,哪怕是作曲家一厢情愿的约定。比如两个独奏声部的互为问答,暗示两个人物的对话,将所约定的主题做变奏和改造,在时间过程中则可以作为音乐事件,意示戏剧性的发展,为欣赏者提供想像的基础。

### 三、音乐表现形象的特殊性

#### (一)音乐形象的含义

形象,指事物具体可感的形态相貌,即作用于视觉的具像性存在。如人的面貌、形体动作、物体的形状、色泽情态等,通过人的视觉被认知。艺术形象的概念有着与一般形象不同的内涵,它既是一种直感性的外貌形象,又是一种高度概括的典型性特征。一般来说,每一种艺术都有形象,只是在表现方式上有差异,文

学、绘画、建筑等的形象是具体可感的，而音乐是一种抽象的艺术，其“形象”的观念就显得抽象模糊，在美学上一直存在争议。现实主义者将音乐形象视为认识音乐的法宝，无论讨论音乐的创作、表演还是欣赏，言必称音乐形象，似乎音乐形象的确立是音乐表现的最高目标和美的基点；而另外一些深谙音乐技术性的人们则常常故意避之不谈，因为音乐形象的说法严格来说并不科学，实在不好给出具体的界定。实证主义美学甚至否定了音乐形象的说法。然而，一个毋庸置疑的事实是人们在审美活动中不可能完全忽略音乐形象，实际上音乐形象往往是某种音乐内容的表征，是绕不开的美学问题。

那么，音乐形象是什么呢？可不可以给出一个比较明确的定义呢？如果借助文字（歌词）的帮助，艺术形象就很具体，容易理解。譬如比才的歌剧《卡门》里，一首卡门的咏叹调《哈巴涅拉》，从歌词和那懒洋洋又热情如火的曲调，就刻画出一个大胆、泼辣、无拘无束、充满诱惑性的吉卜赛女郎形象。问题在于器乐曲的音乐形象，人们该如何去理解。一首奏鸣曲，即使音乐的本体分析再详细深入，对作曲家的生平、创作乐曲的时代背景了解得再透彻，其音乐形象还是不能轻易清晰地出现，这是令人困惑的事情。人们谈到音乐美学的一些棘手问题时常常强调音乐的特殊性，因为音乐的特殊性导致音乐的问题不能一般化。那么，音乐的形象跟音乐的哪些特殊性相联系呢？

首先，音乐是时间艺术。音乐不像一幅画或者一座雕塑，可以一眼看出，而且可以不受时间限制地观赏，音乐必须在时间的过程和声音的流动过程中去领略其形式结构，这些瞬间的印象实在太难还原成为形象。

其次，音乐形象的构成因素是什么，我们必须有一个基本的认识。音乐强调了“听”，而不是“视”。于是又有“听象”的说法。音乐能听到什么呢？客观地说，音乐的进行过程中的形态，以及音乐的风格特征是可以听出来的，甚至可以以乐谱的符号形式写出来。形式主义美学是比较倾向于将音乐的乐音形象作为音乐形象来理解的。但是作为艺术表现，音乐形象的理解显然就不仅仅在于音乐的形态本身，而是指音乐所表现出来的东西。如果音乐的乐趣只在于它的音响造型，而不指向人们的精神领域，那么它的审美价值是值得怀疑的。也就是说，音乐的形象应当在将乐音的形象作为一种构成因素（或者基础）的同时，更多的是表现对象所提供的形象。由此，视觉形象又挥之不去了。因为音乐的表现对象当中，常常呈现出来视觉画面或者客观世界的形象，只不过这些事物是被音乐化、性格化、感情化了的，而不是事物的本身。

既然音乐的想像可以在表现对象上寻找过程因素，音乐的表现对象又以人的情感世界为重，那么，音乐形象是否可以从感情上理解呢？于是又有感情形象的说法，虽然这种说法也过于笼统，但是比较接近音乐表现的实质。音乐欣赏过

程中情感感受应当说是第一要素，无论这个情感是欣赏者的主观体验还是作曲家对现实生活的情感再现，情感是可以真切体会到的东西。情感形象关乎情感活动的各种状态，是一种动态的过程，所以似乎又是一种动象。人们的情感状态随着音乐的运动而起伏，而且伴随着人的感性上复杂的、不可名状、不可重复的体验。所以，如果以情感的表现为音乐形象的话，那音乐形象如何才能说清楚呢？对于每一个人来说，情感是具有丰富内涵的概念。一首表达爱情的音乐，对于经历不同的爱情遭遇的人有着不同的情感形象体验。同样是表现大海，德彪西的大海与里穆斯基-科萨科夫的大海也都是情感化了的大海，却是完全不同的情感体验。也就是说，音乐所表现的情感形象无法具体化。

事实上音乐形象的产生并非音乐所能直接呈现，没有客观具体的符号提供认知，只能靠审美想像，而且必须依赖音乐活动的各个环节才能"呈现"。音乐形象的构成是主观、开放，在动态的过程中完成的，可能像蒙太奇一样闪现在人们的印象中，又可能重叠在某一瞬间；有时可能极为逼真，有时却又模糊而散乱。

（二）音乐形象的表现特征

1. 音乐形象是含蓄、抽象的

音乐就其语言特征而言，总是含蓄而抽象，能否表现更为具体的实物形象是个棘手的问题。不过，有些作曲家却有这个能耐，他们可以利用音乐的四大要素，即节奏、曲调、和声、音色来刻画一些具体的事物，展现栩栩如生的形象感觉。俄罗斯作曲家穆索尔斯基的管弦乐《展览会上的图画》，其特点就是把轮廓鲜明的图画转化成音乐。其中有一首乐曲《牛车》（见谱例 3-5），绘画作品中是一头温驯的公牛，拉着一辆波兰大车，车上坐着一个老农民，低垂着头，一派忧郁的情景。穆索尔斯基的乐曲用缓慢沉重的节奏，主旋律在低音区，加上浓厚的和声色彩，就很形象地表达出画作中的气氛。穆索尔斯基的原作是钢琴曲，后来经法国作曲家拉威尔给它配成管弦乐曲，增强了描绘效果，音乐形象更为突出。当然，其中另外一个很重要的因素是标题的作用，有了标题的清晰指引，人们才会有如此的形象感受。

谱例 3-5：穆索尔斯基《展览会上的图画》之《牛车》



2. 音乐形象具有高度的主体性

因为音乐所表现的丰富内容和深邃感情无法用语言准确地表达，所以音乐

形象具有高度的主体性。如莫扎特《第四十一交响曲》,名为"朱庇特",指的是希腊神话中的众神之神。从音乐中确实能感受到一种勇往直前的英雄气概,问题是这是什么样的英雄呢?谁又见过"朱庇特"的形象呢?所以,我们欣赏音乐只能在乐曲情绪情感的体验中,联系自己的生活体验进行不同的联想,有人联想到朱庇特本身,有人想到的是"英雄的呼唤",还有人认为这是为庆祝历史的重要事件而作的"颂歌"。又如贝多芬的《第五(命运)交响曲》,虽然说这"命运"标题是别人给加上的,但是大家也都默许了。音乐中的"命运"主题,有人解说它是反面形象,是凶恶残暴阴森的命运之神的形象;但也有人把它说成是贝多芬对封建势力的挑战,是怒吼的贝多芬,是扼住命运咽喉的贝多芬,是一个正面形象。这不是截然相反吗?总之,音乐形象带有高度的主体性,它体现了作曲家自己的感情,而至于听众如何理解,他们完全可以做出自己的解释。

3. 音乐形象的理解需要多次重复聆听

在音乐审美中,音乐形象的理解需要多次重复聆听才能更为深刻地把握。例如贝多芬的《第九交响曲》,"合唱"可以算是它的标题,但也是空泛的,只有当我们听到第四乐章,用德国诗人席勒的《欢乐颂》来谱写的合唱、独唱、重唱时,我们才会从《欢乐颂》的内容来理解贝多芬的《第九交响曲》的中心思想,那就是"人们消除一切分歧,四海一家团结成兄弟"的平等博爱思想。不过,贝多芬的音乐是很深刻的,几乎不可能听一次就会理解它,每听一次就有一些新的体会、新的发现,就像阅读一部不朽的文学巨著,需要反复的阅读、不断地理解。

凡是艺术形象,都具有一些共性,是艺术家在生活基础上的创造和情感抒发,与人们的情感体验和审美想像有关。同样的艺术形象可以由不同的艺术形式来表现,只是由于所使用的媒介不同而手法各异而已。所以我们在艺术理论上常常有概念上的借用,这不足为怪。但是,音乐形象的理解不必固守"视像"的概念,我们要强调的是音乐形象的特殊性。每一种艺术的形象表现都应当有自己的规律和特点。文学诗歌是间接的体现,而造型艺术是直观的呈现,音乐则通过情态做抽象的概括。因此,音乐形象不能与语言艺术和造型艺术的形象概念混同,而应基于音乐的艺术本质和表现特征加以特殊性的理解。音乐形象既依赖于音乐本体的表现呈现,也依靠表演者、欣赏者的主观想像而获得。

总之,由于音乐的内容表现有着极为复杂的结构形态,因而音乐形象的产生也体现出这一复杂特点。前文所述无论是动象、意象、听象、视象、乐音形象、情感形象,都可以作为音乐形象来理解,都表明音乐在表现中试图与听众沟通的意图。此外,还应认识到,音乐形象是缺乏稳定性、具有多重维度、可以多解与无法具体化的,对它的理解往往要从音乐的整体性把握中获得。

# 第三节 绝对音乐和标题音乐

音乐有各种各样的体裁,人们对不同体裁在内容表现上的理解存在着明显的区别,甚至可以说一定的体裁在一定程度上会对音乐内容存在着某种规定性。比如奏鸣曲就较少引起音乐之外的内容联想,而交响诗则常常引发人们的想像,获得更多的内容解释。当然这种情况并不绝对,实际上音乐本身的艺术规律比音乐之外的力量更能引导作曲家的创作。然而,在音乐生活中有一种对音乐约定俗成的种类分别是比较明确的,它对音乐的创作、表演、欣赏均产生了重要的影响,这就是绝对音乐与标题音乐的区别。

## 一、绝对音乐

### (一)绝对音乐的概念及特点

1. 概念

绝对音乐(Absolute Music)也称为无标题音乐、纯音乐等。里曼的音乐百科词典对此给出的定义是:"绝对音乐指纯音乐,跟音乐自己之外的事物无关,尤其跟其他艺术门类不发生联系,也就是说,不企图模仿、描画或摹绘抽象物与具体物,不企图描述或表现情绪或情感,而且也不管时间、地点和场合。这样具有自己的法律的音乐,与它的存在和表达,就建立在音乐的形式和格局这样一种自律的基础上。"[①]即是说,绝对音乐指标题音乐以外的器乐曲,同时在创作、表演和欣赏诸环节都不指向既定的内容,而只求通过音乐艺术来抒发某种主观情绪,表现某种精神意境,甚至主要着重音乐艺术本身的音响美、形式美的追求和体裁风格特征的体现,强调音乐的纯粹性。因此,绝对音乐一般很难加上名副其实的文字标题。基于绝对音乐的创作观念,作曲家也不愿借助于文字标题来说明乐曲的内容,而只希望欣赏者自己去心领神会,所以只以曲式名称或音乐体裁的名称作为曲名,而不设标题。如:"奏鸣曲"、"赋格曲"、"变奏曲"、"前奏曲"、"练习曲"、"小步舞曲"等等。又由于作曲家都在写同样体裁的乐曲,为了有所区别而加上乐曲的调名或编号,例如莫扎特《第四十交响曲》、李斯特的《匈牙利狂想曲第二号》、肖邦的《夜曲——作品第九号之二》等。一般而言,古典交响曲和现代交响曲、器乐奏鸣曲、各种器乐协奏曲和室内乐等多属于绝对音乐的范畴。

---

① 参见《里曼音乐百科词典》"绝对音乐"词条,转引自蒋一民《音乐美学》,东方出版社1991年版,第79页。

2. 特点

(1)绝对音乐强调形式而排斥主观的内容因素。

因为“绝对音乐这种东西,可以说其本身是具有伟大独立性、完整性、逻辑性和构筑性的。所谓独立性,就是并不依存于类似富有诗意的理性概念那种音乐之外的要素。所谓完整性,在形式方面是没有问题的,它是体现具有协调、均匀的结构的。所谓逻辑性,是指乐思、发展和主题的创作等,在音乐上都是贯彻始终的。所谓构筑性,是指后面的东西是在前面东西的基础上建筑起来的,整体性是在坚实的骨架上构成的”。[①] 所以,绝对音乐必须满足以上的要求,讲究结构的逻辑性和完整性。譬如奏鸣曲式的形成,对西方绝对音乐的发展有着举足轻重的作用。这种凝聚着高度智慧的结构形式,成为绝对音乐在实践上的技术手段优势。

(2)绝对音乐被认为是纯粹美的表达,在艺术形式方面追求尽善尽美。

在音乐审美中往往具有这样一些特征:一般要求人们尊重音乐的感性本质和美的直观性,不牵涉形式之外的因素,保持纯粹的感性体验;情感的投入由被动到主动,讲求感性与理性的平衡;关注音乐形式内在的美,了解关注结构要素的内在关系、运动规律、表现特征等。因此,绝对音乐常常会在创作中很重视声音运动的游戏性和趣味性,追求音乐的技术技巧。不过,极端的技巧追求存在一定的危险,那就是容易使音乐脱离听者的听觉阈限,技巧不再是艺术的生动,而是艺术的怪僻。音乐史上一些过于复杂的复调音乐、过于讲究演奏技术的器乐曲和讲究数理指标的现代音乐,事实上只有文献的价值,在音乐生活中遭遇了不被过问的尴尬。

(3)绝对音乐观念引起人们在音乐审美中重视对音乐本体的关注,避免音乐以外的无关因素的过多干扰。

像莫扎特、贝多芬、弗兰克、勃拉姆斯等人的那些达到极高精神境界的纯器乐作品,确实无需任何联想就可以直逼音乐的本真,需要以一种虔诚的态度欣赏。可是,即便是这样,对于作曲家的生平和文化背景的了解还是有益于音乐审美的。因为作曲家的音乐总是一种内心感受的表达,正如海顿所说:“当我获得一个意念,我就以全力按照艺术的规律来苦心推敲,把它表现出来。”因此,如果连作曲家的创作意图都不理会,那将会走向音乐内容的虚无主义,是不可取的。

(二)绝对音乐的产生及发展

从历史的角度看,绝对音乐在巴洛克音乐之前还没有专门的概念,至少在理论观念上是不受重视的。因为在器乐没有得到充分发展的时候,人们在审美观

---

① [日]野树良雄:《音乐美学》,金文达、张前译,人民音乐出版社1991年版,第59页。

念上并不关注器乐的独立价值。绝对音乐（即纯器乐）的发展得益于文艺复兴之后科学技术的发展与乐器制作技术的提高。经过巴洛克、古典时期器乐的长足发展，从而使绝对音乐的创作备受欢迎，在审美价值上得到与声乐同样的重视，代表着古典主义的美学理想。绝对音乐真正成为音乐美学上的重要概念，是由于19世纪中期汉斯立克在《论音乐的美》当中对纯器乐的强调。绝对音乐虽然在19世纪浪漫主义的疯狂中处于边缘地位，但随着世纪末的反浪漫主义风气的形成，在20世纪的创作中越来越受到作曲家的推崇，现代音乐的创作和审美更多倾向于绝对音乐的观念。

## 二、标题音乐

### （一）标题音乐的概念及特点

#### 1. 概念

标题音乐（Program Music）是指采用标题或者文字说明提示作曲家创作意图的音乐作品，是一种具有一定文学性、绘画性或戏剧性内容的器乐曲。这一类音乐通常采用一定的音乐描绘、造型等手法，试图表现较为具体的形象和思想内容，是浪漫主义者所钟爱的音乐体裁，为柏辽兹、李斯特等人所创。标题音乐常取材于民间传说、小说、戏剧、诗歌和绘画。作曲家根据标题内容进行创作，并把标题内容告诉听众，让听众也按照标题的指示来欣赏和理解音乐。对此，李斯特的解释是："作曲家写在纯器乐曲前面的一段通俗易懂的话，作曲家这样做是为了防止听音乐的人任意解释自己的曲子，事前指出全曲的诗意，指出其中最主要的东西。"[①]由此可见，标题音乐的概念就很明晰了。

#### 2. 特点

标题音乐的主要特点是：

（1）必须有文字的说明，而且文字成为音乐创作的一部分，即使没有文字说明，其标题内容也一定指向具体的文学作品、神话故事，绘画作品等等，内容的规定性很明确。

（2）标题音乐的曲式结构没有固定的模式，由内容来决定形式结构。

这里需要说明的是，标题音乐并非简单指有题目的音乐。也有些器乐曲的题目和内容有关，但说明的只是作品的一般的气氛和情调，而不是具体的内容，同样不能算是严格意义的标题音乐，充其量是标题性音乐。如舒曼的《春天交响曲》、柴可夫斯基的《悲怆交响曲》等。

---

① ［匈］李斯特：《李斯特论柏辽兹与舒曼》，张洪岛等译，世界文物出版社（台北），1994年版，第29页。

（二）标题音乐的产生及发展

从历史上看，标题音乐在西方是从19世纪30年代开始繁荣起来的，“标题音乐”的名称也是19世纪浪漫主义音乐文化的产物。但标题性音乐的起源，可以追溯到十六、十七世纪，甚至更早。如文艺复兴时期威廉·伯德（William Byrd）描写《战争》（Battle，1596）的大键琴组曲，德国作曲家库瑙在1700年创作的以圣经为题材的《圣经奏鸣曲》，巴赫在1704年所作的《离别随想曲》，韦瓦尔第的《四季》等，这些可算是早期标题性音乐的典范作品。古典主义时期，海顿那些套上有趣标题的交响曲和四重奏、贝多芬的《田园交响曲》等，可谓标题音乐的先声。及至浪漫主义时期，各种艺术都不被看作孤立的现象，音乐、文学、美术都是相互影响、相互渗透的。因此，他们力求把各种艺术形式结合起来，希望把文学、美术、戏剧等各种因素结合到音乐创作当中，同时认为传统的音乐语言和结构方式已经不能胜任他们想要表达的东西，他们要全面、细致、深入地介入生活，抒发他们对大自然——海洋、山川、原野、森林、月色、花草的真实情感，抒发古之幽情、歌颂英雄、同情弱小……这些精神官感的种种感受和富于个性的情感。于是，浪漫主义势必离开古典主义的节制、理性、规矩及固有传统，代之以大胆新颖的和声效果、色彩绚烂的乐器配置，自由无制的节奏处理、随心所欲的形式结构等，他们改造了奏鸣曲式，发明了性格音调的展开技法，创造了崭新的标题音乐体裁。

真正标榜自己的音乐为标题音乐，并为后人所效法的是作曲家柏辽兹。他力图把文学中所描写的生动具体的形象，用音乐语言表达出来。为了使音乐的内容更易为听众所理解，他在交响乐的前面和每一乐章前面都加上文字标题。他的代表作是《幻想交响曲》、《哈罗尔德在意大利》和《罗密欧与朱丽叶》戏剧交响曲。这些作品以鲜明的标题性、戏剧性和新颖的配器效果体现了浪漫主义美学的理想，是具有划时代意义的作品。在此之前，门德尔松所创作的一系列描写自然风光和取材于文学作品的序曲作品，实际上已经是地地道道的标题音乐了。这种标题序曲到了李斯特的手里，发展成为交响诗。而后，浪漫主义作曲家在这条道路上越走越宽，创作了包括交响诗、音诗、音乐会序曲、交响音画、交响童话、标题组曲、交响叙事曲、无词歌等体裁的无数经典，成为当今音乐欣赏中最易于被人们接受的音乐作品。柴可夫斯基甚至说过：“从广泛的观点看，任何音乐都是标题音乐。”可见，标题音乐的美学概念一度是音乐创作的主流思想，在十九、二十世纪产生了深远的影响。

在中国，虽然标题音乐是舶来的音乐概念，但是就以其概念的内核来理解，标题音乐（或者说标题性音乐）在我国传统器乐曲的创作中早已存在。中国的艺术作品是非常讲究名称的，作品的名称往往具有画龙点睛之妙。而且，中国的音

乐文学非常发达，现存的传统音乐中，有着大量实质上属于标题音乐的作品。如琵琶曲《十面埋伏》、传统器乐《春江花月夜》、古琴曲当中的《流水》、《阳关三叠》、《平沙落雁》等等。标题性的音乐更是普遍，各种体裁都有，无论是民间音乐、文人音乐，还是宫廷音乐。当然也有一些作品的题目，只是乐曲的曲牌和板式，如"夜深沉"、"十六板"、"西江月""点降唇"等等，这些可比西方的绝对音乐。由于中国传统音乐美学有着重视音乐内容的特点，所以在20世纪对西方音乐的学习中，标题音乐在现代器乐作品中占有很大的比重，甚至说占据主流地位。如何占豪、陈钢的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》、施咏康的交响诗《黄鹤的故事》、辛沪光的交响诗《嘎达梅林》、瞿维的交响曲《人民英雄纪念碑》、丁善德的交响曲《长征》、吕其明的交响序曲《红旗颂》、吴祖强等的琵琶协奏曲《草原小姐妹》等等，都有鲜明的标题构思，属于典型的标题音乐。

## 三、对绝对音乐和标题音乐的审美理解

其实，在实际的音乐审美活动中，人们对标题音乐与绝对音乐的区分未必那么清晰，音乐的题目、标题性、标题音乐（除了交响诗一类音乐之外）的概念也存在一定程度上的模糊，难以划一个明确的界线。而审美过程中获取的内容因素的多少也不是绝对取决于音乐作品究竟属于哪一种音乐形式。对于二者的审美态度也是千差万别的。有人喜欢以标题音乐的引导挖掘更多的内容解释，那么标题音乐就会受其欢迎；有人崇尚纯粹感性的审美观照，那么绝对音乐就更为适合他的审美品味。这正好反映了音乐审美的特点，即充分的主体性。但是，如果有人认为标题音乐的审美引导会将音乐引向其他领域，甚至认为这种审美方式业余、低级，那似乎也过于偏颇和狭隘。

我们主张一种对音乐表现的适度解释，既不过分夸张音乐的表现力，又不能无视音乐对现实生活的间接反映。音乐的内容总是镶嵌在音乐的躯体之内的，与音乐的形式不能分离，无论标题音乐还是绝对音乐都是如此，所以，音乐的形式美还是第一位的。连倡导标题音乐的李斯特也在劝告人们在理解标题的时候注意那只是一种"诗意的提示"，他甚至表示，为了"恢复真理（音乐艺术的独立性）"，宁可抛弃标题，"也决不肯去切掉音乐艺术的生命线，否定它有独立存在的价值"。[①] 舒曼也说："如果一个作曲家给我一个他的音乐的标题，那么我要说，还是让我先听听你创作的美丽的音乐吧，然后你的标题兴许会使我愉快。"[②]可

① ［匈］李斯特：《李斯特论柏辽兹与舒曼》，张洪岛等译，世界文物出版社（台北），1994年版，第25页。

② 转引自蒋一民：《音乐美学》，人民出版社1991年版，第96页。

见，标题音乐的主张者，仍然将音乐形式的感性美放在第一位的。另一方面，汉斯立克是绝对的形式主义音乐的捍卫者，却也对圣-桑的《死之舞蹈》做出这样的评价："这些标题音乐有着精彩的描绘，它们不仅跟诗歌的题材相关，而且也跟音乐的理式与形式的统一紧紧地结合在一起。"[①]所以，在音乐的审美中，标题音乐和绝对音乐的思想是可以相对得到统一的。

音乐美学家蒋一民说过这样一段话，对我们理解绝对音乐与标题音乐是有帮助的。他说："标题音乐的革命意义和进步意义是毋庸置疑的，它增强了音乐的表现能力，丰富了音乐的表现手段，扩大了音乐的表现范围；另一方面，绝对音乐的美学意义也应充分估计，它坚持了艺术的纯洁性，维护了艺术的自主权，使艺术生存的根基不被破坏，更重要的是它代表了浪漫主义音乐美学的本质——超越性，它要超越内容与形式，寻找一个幻想力在其中自由游戏的世界，它与早期浪漫主义器乐的形而上学一脉相承。严格地说，标题音乐的理论只是一种题材的美学，绝对音乐的思想则在更根本上代表一种审美的美学。一方面，标题音乐潜存着一种异化的危险：反音乐和反对自己的美学本质；另一方面，绝对音乐的拥护者们由于常常过分夸大标题音乐可能产生的副作用，而看不到标题音乐的积极的、常常是主要的一面，因此反而站到基于自己本质的音乐革命实践的对面，用自己的理论反对自己的实践，成了守旧者。"[②]归根到底音乐是感性的艺术，它的美也必定是作用于人的感性的。无论是标题音乐还是绝对音乐，对美感的接受方面都应当有共同的一面，那就是对音乐的动态生命形式的关注。由观照到审美，由兴趣而专注，由感动而沉醉，我们必须充分重视这种感性体验，这也是音乐审美的基础。美学观念固然可以影响我们对音乐的认识和审美，但是美学观念不可以动摇感性体验这个基础，否则这种观念便会违背音乐的感性原则。如果标题音乐的标题引导人们追求的只是标题的意义而不是音乐美感基础上的情感共鸣，又或者是出于绝对音乐的观念只追求音乐声音结构的技术细节而忽略音乐带来的内容信息和想像的快乐，那便是对理论观念的消极理解，必须加以避免。

## 四、音乐美学上的自律论和他律论

绝对音乐和标题音乐实际上基于两种相对立的音乐美学思想，即自律论美学和他律论美学。正是由于自律论和他律论两种美学观念的长期对峙，才导致了标题音乐与绝对音乐两种类型的音乐在很长一个时期内泾渭分明。本书第二

① 转引自蒋一民：《音乐美学》，人民出版社 1991 年版，第 98 页。

② 蒋一民：《音乐美学》，人民出版社 1991 年版，第 99 页。

章曾对这两种音乐美学观念及其之间的关系作出了简要的辩证，此处有必要结合音乐内容的表现以及标题音乐与绝对音乐等问题，对此加以更为详细的介绍。

自律论和他律论是两个相对的概念，来源于道德伦理方面的理论。自律论指人不受外界事物的约束和情感的支配，而根据自己的良心，为追求道德本身的目的而制定伦理原则，即道德起源于道德自身，起源于每个人完善自我品德的需要；目的在于道德自身，在于完善每个人的品德，实现人之所以为人的目标。自律论以康德和基督教伦理学家为代表。他律论则指人依据外界事物和感情冲动，为追求道德之外的目的而制定伦理原则。他律论认为道德起源于道德之外的他物，直接源于人类社会发展的需要，最终源于每个人的个人利益需要。反过来，道德目的在于保障道德之外的他物，保障社会的存在与发展，最终目的是为了每个人的生存利益。代表人物主要有休谟、摩尔、马克思等。自律论和他律论作为美学上的概念主要说明美的主观性与客观性，以及由此而来的审美观念。

（一）音乐美学上的自律论

音乐上自律论美学（Autonomie aesthetik）思想的确立大约在 19 世纪中叶，以爱德华·汉斯立克为代表，对 20 世纪的音乐思想和音乐实践有着巨大的影响。汉斯立克认为：制约音乐的法则和规律不是来自音乐音响之外，而在于音乐自身。音乐是一种完全自律的艺术，其内容既不是人的情感，也不是某种语言、映像、象征或者符号。音乐如果有内容的话，只是音乐音响的本身。其最著名的论断是“音乐的内容就是乐音的运动形式”，否定音乐形式与内容的二元性。自律论美学基于音乐艺术的特殊性，具有一种科学理性地认识音乐现象的实证主义精神，其渊源可追溯到古希腊时期的毕达哥拉斯学派，他们认为音乐的本质是“数”，以数的比例关系来认识和解释音乐，偏重于对形式的客观认识。中世纪的神学家奥古斯汀认为“事物之美在形式”，文艺复兴后德国哲学家莱布尼茨则认为“音乐是心灵的数学练习”。自律论的理论集中体现在康德的古典美学著作之中，汉斯立克则在康德的自律论和孔德的实证主义基础上提出了自律论的音乐美学思想，即形式主义音乐美学。汉斯立克 1854 年出版的针对他律论音乐美学的《论音乐的美》一书，成为音乐文化史上的重大事件。汉斯立克的形式主义美学在浪漫主义的围攻中坚持着对音乐形式美的执著，提出绝对音乐的理念，维护音乐形式的独立性，有力地驳斥了浪漫主义美学中对音乐内容的肆意夸张和病态理解。而后的 19 世纪末，不仅浪漫主义的美学概念受到强烈的冲击，在音乐的创作实践上也不再是一枝独秀，而是逐渐走向式微。自律论形式主义美学后来的发展显然取得比他律论美学更加重要的地位。里曼、哈尔姆等人继承了汉斯立克的衣钵，还有齐美尔曼出版的《作为形式科学的一般美学》，音乐家勋伯格的“新古典主义”和斯特拉文斯基出版的《音乐诗学六讲》，以及申克的《内部分

析》,都是对自律论形式主义美学的继承和发展,对 20 世纪的音乐影响巨大。

(二)音乐美上的他律论

他律论美学(Heteronomie aesthetik)思想,兴盛期于 19 世纪,代表人物是黑格尔和浪漫主义的音乐家们。跟自律论美学一样,他律论的历史渊源也可以追溯到古希腊时期,亚里士多德的"音乐模仿论",可以说是他律论观念的最早发端。中世纪"音乐神学"强调音乐的神秘表现,同样是从音乐之外寻找意义。巴洛克时期的"情感美学"虽然不同于 19 世纪的情感论美学,但是都在关注音乐的情感表现问题。古典主义讲究音乐形式与情感表现的平衡,而到了浪漫主义音乐美学,情感内容溢出形式的外壳,成为音乐的最高美学范畴。他律论音乐美学既有音乐家们如舒曼、肖邦、柏辽兹、李斯特、瓦格纳等的积极自觉的音乐实践,也有哲学家如尼采等人的推波助澜。应该说,他律论在 19 世纪是处于美学上的主流。后来的音乐阐释学、符号学等可看作是他律论音乐美学的发展。

他律论音乐美学在黑格尔客观唯心主义哲学的基础上形成了相对完备的思想体系。黑格尔说"美是理念的感性显现",那么音乐作为美的形式也是"理念"的显现了。那么音乐所显现的是什么呢?他的回答是"精神的内容及其表现",或者说是"人的内在心灵"。浪漫主义者所奉行的他律论与黑格尔的观点一脉相承,而且更加充分地体现在他们的音乐实践当中。他们认为:制约音乐的法则和规律的因素来自音乐音响之外,音乐是对外在的客观实在的表现。也就是说,音乐的形式是"容器",是思想和灵魂的"外壳",音乐的目的不在于"容器"和"外壳",而在于"容器"里面的内容。不表现内容的音乐是空洞的,没有意义的。因此,他律论美学也被称为"内容美学"。另外,因为音乐的内容主要是表现人的情感,或者通过情感去表现外在的客观实在,所以浪漫主义音乐美学实质上是一种"情感论美学"。柏辽兹甚至认为情感是音乐的最高目的,在音乐中"音与音响"的价值低于"思想",而"思想"的价值又低于"感情与激情"。李斯特和瓦格纳等音乐家将他律论音乐美学推向极致,音乐的情感表现得到无以复加的强调。同时,也导致一些极端浪漫主义者对音乐形式的忽视,对音乐内容的肆意夸张。也正是在这样的背景下,汉斯立克的自律论音乐美学适时地对他律论美学的缺陷进行抨击,引起一场影响深远的争论。至于这场争论的赢家,既不能简单认为是自律论,也不能说是他律论,而是音乐文化本身。虽然崇尚他律论美学的浪漫主义音乐走向衰弱,并不说明是这种美学观念直接导致的结果,也不见得自律论就能使形式主义的音乐有辉煌的发展。音乐的发展历史表明,一种风格的音乐或者说一种美学概念下的音乐必然存在一定的发展周期,不可能持久保持它的繁荣。浪漫主义经过一个世纪的发展,既有自己的辉煌时期,当然最后也走向颓落而代之以新的音乐风格,可以说是一种历史的必然。从 20 世纪音乐各种风格流

派林立的发展格局来看，自律论和他律论的美学观念始终有着不倦的践行者。

音乐审美中，对音乐内容的把握与理解具有非常重要的意义，而绝对音乐与标题音乐在音乐创作和音乐审美中都是需要经常面对的对象，因此，上述对音乐史上自律论与他律论两种美学观念的介绍，目的在于了解这两种类型的音乐与两种美学观念的渊源关系，从而加强对绝对音乐和标题音乐的认识，帮助我们更全面、更深刻地看待音乐的内容与其表现问题。

## 思考题

一、音乐的内容包括哪些方面？

二、音乐是如何表现情感的？

三、你是如何理解音乐形象的？

四、请论述绝对音乐和标题音乐之间的区别。

五、请论述自律论与他律论两种音乐美学观念的本质与区别。

# 第四章

## 音乐创作与音乐立美

所谓音乐创作即作曲家将头脑中的乐思转化为一定载体的音响结构体的组织过程。在传统的认识中，音乐创作就是指那些已印刷成乐谱的出版物以及在音乐会上对作品进行诠释性的演奏过程。从音乐立美与审美的实践流程来看，音乐创作无疑属于立美即音乐美的创造的首要地位。没有音乐创作或音乐美的创造，就没有音乐审美或音乐欣赏的存在。因此，研究音乐创作与音乐立美的本质及其特点，是我们揭开音乐艺术的奥秘与探寻音乐本质的重要途径。

## 第一节　音乐创作的本质

本质是指事物本身所固有的，决定事物性质、面貌和发展的根本属性。事物的本质是隐蔽的，是通过现象来表现的，不能用简单的直观去认识，必须通过现象掌握本质。音乐创作的本质也必须通过其现象才能认识，音乐创作的现象就是音乐作品，它反映一定时代的社会文化对作曲家的深刻影响以及作曲家对这种社会文化的审美体验与立美再创造。音乐的本质具体体现在音乐作品所表现的时代精神、音乐作品所表现的作曲家的主体性因素以及音乐作品中主客体因素的相互影响等几个方面。

### 一、音乐创作反映一定的时代精神

西方音乐的成熟时期是在中世纪，当时得以普及和发展的推动力是教会。音乐充满神秘性意境与富于想像的特点，很适合宗教的宣传，于是基督教的修道士开始研究制定音乐的体制和乐谱，创作宗教圣歌，组织唱诗班加以演唱，宣扬基督的圣洁与崇高。正是在教会音乐中，开创了复调音乐的形式并完成了对位法，兴起使用键盘乐器。之后在节奏的处理上逐步自由发展，声部也逐渐扩大为3～4部，于是又促进了旋律和节奏的变化，使人感觉到和声的丰富性。复调音

乐强化了宗教教义的传扬，由此造就了中世纪音乐的时代精神，就是虔诚、圣洁的宗教精神。

16世纪，西欧进入封建制度解体的历史时期，新兴的资产阶级登上了历史舞台，开始了反封建、反教会的文艺复兴运动。西方音乐进入了古典主义时期，以平衡对称风格的维也纳乐派为代表，其中海顿、莫扎特、贝多芬和舒伯特吸收了上个世纪的织体和曲式风格，将意大利式的三部性前奏曲发展为交响乐的三乐章结构，又从舞蹈套曲中借用小步舞曲纳入慢乐章与末乐章之间，使交响乐成为四个乐章结构。为了加强变化，法国歌剧的慢板引子也被吸收使用，织体、主调、复调都成为专门的手段，集主调音乐与复调音乐之大成，有机融合强烈的对比手段，形成了维也纳古典乐派的独特风格。歌颂人性、歌颂生活、赞美自由、向往自然已成为古典乐派作曲家的主要创作题材。其中，贝多芬的音乐作品尤为明显，他的《英雄》、《命运》、《田园》等一系列作品，已成为歌颂英雄主义、赞美自由的名篇。古典主义时期的音乐表现了弘扬人文主义精神，肯定现实生活的时代潮流。

20世纪，勋伯格和他的维也纳学派学生抛弃了“调”的概念，西方音乐进入现代主义历史时期。德彪西、巴尔托克等试用全音阶、五声音阶进行创作。勋伯格则使用十二音技巧，他的贡献还在于“不谐和音的解放”，不考虑功能和声、音程的规则以及和弦的相对概念。西方人的音乐兴趣在迅速变化，追求多种风格，进而使用电子机器记录，使用电子乐器创作，出现了将音乐作为纯商品的倾向。这一切都反映着西方世界时代精神的不断变化。当时的社会背景是现代工业高度发达，资本主义竞争加剧，殖民扩张引起了世界性冲突，潜在的矛盾逐渐升级，新教伦理精神逐渐被享乐主义所取代，消费和信息成为新的社会轴心。现代主义艺术进行反传统的革命，后现代音乐也陆续登台，解构音乐(偶然音乐、概念音乐、行为化音乐)、无机拼贴音乐、广场音乐、第三潮流音乐等等使人应接不暇，体现着西方现代人精神世界的焦虑与困惑。

社会环境、社会文化是孕育艺术的温床，不同历史时期的音乐艺术一定会反映一定时期的时代精神。

## 二、音乐创作主体的核心作用

主体一词是认识论中的哲学概念，是指具有意识和意志的实践者、认识者。音乐创作的主体就是指音乐作品的一度创造者作曲家以及二度创造者表演艺术家。毋庸置疑，作曲家的一度创作是极其重要的，是全部创作实践活动的基础环节，没有杰出的作曲家就不会产生优秀的音乐作品，这是人人皆知的道理。然而，写在乐谱上的音乐作品只是一种表示音响的特殊的符号，除了少数音乐家能

够读懂并理解其美之外，广大的音乐受众是难以通过乐谱来欣赏音乐的。尤其是大型交响音乐或歌剧作品，只有通过艺术家的表演才能传达给音乐欣赏群体。因此，音乐创作的主体除了包括进行一度创作的作曲家，还有进行二度再创造的表演艺术家。①

艺术创作的主体——作曲家或表演艺术家，似乎生来都具有一种特殊的心理潜质，那就是对听觉的审美追求，对声音的乐感。或者说是对音乐美感的一种天生的渴望。有人将这种表现称之为音乐天赋，也有人说这是来自于有音乐素养的父母的基因遗传。总之，在这些人（音乐创作主体）的意识中充满着强烈的听觉审美理想，面对丰富多彩的大千世界，最能吸引他们的是那些无限美妙的天籁之声，引起他们的无穷联想和感受，并且产生一种急切需要表现这种感受的冲动，这就成为音乐创作主体在创作实践中的动力。

俄罗斯伟大作家托尔斯泰曾经指出，"艺术是这样的一项人类的活动：一个人用某种外在的标志有意识地把自己体验过的感情传达给别人，而别人为这些感情所感染，也体验到这些感情"。② 这段话十分清楚地阐明艺术作品或艺术表演与欣赏群体的感情联系，而音乐是最富于情感的艺术，欣赏群体通过对音乐作品的欣赏与艺术家产生的感情联系则更为密切与深刻，这就是艺术欣赏中的共鸣现象。所谓共鸣，本是物理学中的一个名词，两种振动频率相同的物体，其中一个振动，也会带动靠近它的另一个振动起来。艺术欣赏尤其音乐欣赏也是如此，听众在欣赏音乐作品时，都要受到音乐的感染，直接感知到其中的音高、音强、节奏、音色组成的旋律，这些因素的艺术组合使欣赏者产生音乐的美感和情绪的共鸣。在欣赏者听觉器官感知这些音乐因素的艺术组合时，所接受的是带有特殊性的刺激，"传入神经"所传导的是带有特殊性的兴奋，大脑皮层和皮层下的中枢所进行的则是带有特殊性的分析与综合，形成了特殊的音乐审美享受与情感共鸣。

产生共鸣的主要原因便是人类在心理活动上的历史继承性。在长期进化和共同的社会生活中，人类形成了某些共同的心理特征，诸如民族的自尊心与自豪感、奋发图强积极进取的思想精神、对真挚友谊和纯洁爱情的追求等等。其中对神圣祖国的无比热爱更是人们普遍的思想感情，音乐家往往通过对祖国标志性

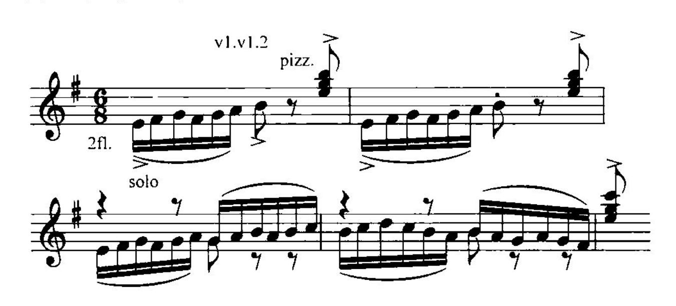
---

① 也有一种观点认为，音乐会上的听众在欣赏音乐作品时，也在以各自不同的方式在诠释着作品，也应算是间接地参与了作品的再创造，并称此为三度创作。我们认为这种观点有些牵强，音乐会上听众对作品的理解和诠释，只是一种内心的审美活动，应属于接受美学的自我欣赏，并不是涉及他人的艺术创造活动。

② 托尔斯泰：《什么是艺术》，见伍蠡甫主编《西方文论选》（下卷），上海译文出版社 1979 年版，第 433 页。

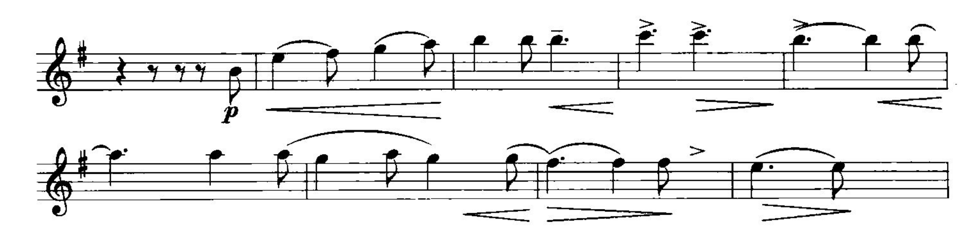
风景的描绘，来传达和表现对祖国的无比挚爱，捷克杰出的音乐家斯美塔那的交响诗《沃尔塔瓦河》(见谱例 4-1、4-2)便是这种典型的作品。音乐开始是一阵激烈翻滚的洪流，由无数涓涓细流不断积攒着、聚集着，逐渐增大，我们仿佛感觉到它越来越逼近，以势不可挡的排山倒海的力量，冲破了一切阻拦，满载着民族的期望，向理想的前方奔腾。这是一部近似音画形式的交响诗，作曲家斯美塔那为了表现祖国母亲河沃尔塔瓦的壮观景象，采用了一种新颖的情节性连续发展的手法，运用了近似回旋曲的形式，以象征着民族精神的沃尔塔瓦河主题作为乐曲的基本主题，并通过它的发展，将一些由此派生出来的各种风景画面主题贯穿统一起来，产生了气势磅礴的新奇的艺术效果。由于它的描绘性非常突出，使我们随着它那蓬勃而流畅的旋律，自然而然地联想那一幅幅美妙生动的绮丽画面。在这里，描写了美丽的沃尔塔瓦的两个源头，它们原是两条舒缓的小溪，一条清凉、一条温和。第一源头的音乐主题曲由两支长笛悄悄地奏出，由清淡的配器渲染出质朴的音乐意境，竖琴拨出的泛音如同流动的小溪中溅起的晶莹浪花：

谱例 4-1:《沃尔塔瓦河》之一




第二源头的音乐主题曲由单簧管吹出，它慢慢地汇入到先前单调的音流中。两个音乐主题代表着两条小溪分别向前奔流，在温暖的阳光照耀下，不知疲倦地向前奔流，终于它们相遇了，汇合成一条威力无比的巨大洪流：

谱例 4-2:《沃尔塔瓦河》之二



上面这段旋律就是沃尔塔瓦河主题，它像一支朴素的抒情歌曲，充满一种迷人的诗意和壮观的美，仿佛是捷克民族伟大形象的化身。音乐的洪流继续向前奔腾，它们穿过回响着猎人号角声的森林，流过一片片闪耀着金光麦浪的田野，在夕阳灿烂余晖的映照下，浩浩荡荡地向前奔流着。这首气势磅礴、热情奔放的乐曲，不仅抒发了作曲家对祖国无限挚爱的深情，也激起了欣赏者对自己祖国深切的爱，音乐家成为广大欣赏者的代言人，他唱出了欣赏者们共同的心声。这就是音乐创作主体的无可替代的核心作用。

### 三、音乐创作是主客体相互作用的结果

客观世界的各种事物都不是孤立存在的，它们彼此之间有着千丝万缕的联系。人与客观世界的联系更为密切，当客观世界事物反映于人们大脑而产生各种心理现象时，便会使人们产生强烈的心理反应，以至付诸于语言行动。艺术家的创作活动也是如此，音乐创作的最大特点就是与社会生活感情体验的高度相关性。在人类漫长的进化史中，人类群体的社会生活与每个社会个体的生存都是紧密相关的。当国家民族面临生死攸关的战争灾难或重大的政治斗争时，都会很自然地引起人们强烈的情绪与情感反应。音乐家往往是最富于情感而又最易冲动的人。因此他们对于重大的社会事件反应最强烈，而且会在最短时间表现出对此的感情态度，并通过音乐手段来表达自己的情感体验。于是便产生了许多情系民族命运、充满爱国激情的伟大音乐作品。中华民族的音乐史诗《黄河大合唱》的创作过程，便是典型的例证。

1938 年 11 月，日寇攻陷武汉后，著名诗人光未然（张光年）带领抗敌演剧三队，从陕北宜川县的壶口附近东渡黄河，转入吕梁山抗日根据地。途中亲临险峡急流、怒涛旋涡的险境，目睹黄河船夫们与狂风恶浪搏斗的情景，聆听了高亢悠长、深沉有力的船夫号子，深有感触，急欲记录下这激动人心的场面。1939 年 1 月抵达延安后，开始酝酿并创作这首《黄河》诗篇，并在这年除夕联欢会上朗诵了这首长诗。当时在场的音乐家冼星海听后异常振奋，表示要为演剧队创作《黄河大合唱》。在延安一座简陋的土窑里，他抱病连续写作六天，于同年 3 月份完成了这部大型声乐名作。4 月份在延安陕北公学大礼堂首演，引起巨大反响，很快传遍了中华各地。这部气势浩荡的大合唱，以它号角性、战斗性的音调向全国军民发出了抗击敌寇的呐喊，成为中华民族解放战争的最强音。

人是社会的人，是具有社会性的个体，因此每个人都必然要受到社会文明和历史文化的影响，造成他们的个体文化行为也必然会带有一定的社会文化印记。音乐家首先是社会中的一员，所以他们的创作活动也必然带有明显的社会文化的印记。我们从管弦乐曲《北京喜讯到边寨》的创作过程，便能清楚地看到在音

乐创作中主客体相互作用的关系。1976年10月，党中央一举粉碎“四人帮”，全国各族人民欢欣鼓舞，欣喜若狂地庆祝这一伟大的胜利。中国人民解放军军乐团创作员郑路以切身的体会和满腔的热情，创作了这首管乐合奏曲《北京喜讯到边寨》，后与中央广播乐团马洪业共同改编为管弦乐合奏曲。乐曲生动形象地表现了当特大喜讯传到祖国西南地区少数民族的边寨时，万民欢腾、载歌载舞、热烈庆祝的情景。乐曲作者郑路、马洪业的创作激情是受到当时万民欢腾的社会景象感染而产生，是令人欢欣鼓舞的社会生活使作曲家萌生了艺术灵感，这些客观条件成为作曲家进行创作的外在动力。不仅如此，在乐曲的表现形式上也大量采用少数民族的音乐手段。《北京喜讯到边寨》是首热情奔放的舞曲，主题取材于苗族和彝族的民间音乐，曲调新颖质朴，节奏欢欣明快，具有浓厚的民族风格和地方色彩。曲调热情奔放、高亢矫健，舞蹈性的伴奏贯穿始终，使得欢乐的情绪表现得十分强烈和集中。乐曲的配器手法简练生动，调性和力度的多变，使乐曲富有浓郁的色彩和强烈的对比。乐曲还采用了主题并置的写法，各个主题的风格既统一又各有情趣，塑造了丰富鲜明的音乐形象。

正是由于这首乐曲采用精彩的民间音乐，生动活泼，通俗易懂，因此更受到广大人民群众的热烈欢迎。也是由于它那情景交融的欢乐曲调唱出了人民的心声，使广大群众看到新生后的祖国焕发出勃勃的生机，因此它才更加感人。这正如奥地利音乐学家克涅普勒所说：“伟大的音乐家同时也是伟大的人，他们懂得同时代的人的希望、意愿和忧虑——往往比人们自己了解得还多。假如有一个音乐家，能在音乐中捕捉住人们的这些内心活动，并以一种语言来和他们交谈，而这种语言又正因为不需要文学而更有效果。假如他的音乐能够对这些人说：‘看哪，这就是你们，这就是你们内心的经过’，假如这幅画像是真的、清晰的、有效果的，而且如果人们从这幅画像所认识出来的不只是自己的内心活动，还看到更多的东西，看到了更理想的自己，也就是自己愿意成就的并且将来有一天也必然会达到的——假如一个作曲家能用音乐做到这一切，这个人将被称为一个伟大的音乐家。”[①]综上所述，这就是在音乐创作中主客体相互作用的关系——社会生活中的某些非凡事件感动了音乐家，激起了他的创作灵感，使他广泛吸收了社会文化的营养，创作出优秀的音乐作品；其后这些优秀的音乐艺术又回归社会，更加丰富了社会文化，对广大听众产生强大的审美教育作用。

改革开放以后，音乐创作另一个外在动因显得越来越重要，这就是新经济体制下文化市场对音乐创作的制约和影响，当前我国经济已转型为社会主义市场经济，在音乐艺术领域也出现许多新的文化现象，如音乐文化产业的建立，音乐



① 恩·迈耶：《音乐美学若干问题》，人民音乐出版社1984年版，第108页。

经纪人、演奏家经纪人、乐曲制作商的大量出现，音乐演出市场（尤其是现代声乐演唱会）的火爆发展。在这种情况下，作曲家的音乐创作，演奏家与歌唱家的表演，都会越来越受到演出票房价值、音乐制品的发行量、媒体转播的收视率等等经济因素的影响和制约，使音乐家的作品和演出越来越带有商品色彩。

音乐制品的生产是一种特殊的精神生产，由于是以物质生产为基础，带有一般物质生产的普遍性，然而它又具有自身独特的属性，即精神产品的审美属性，能产生一定的社会精神效益。但是一旦音乐家将艺术作品投入文化市场，用以换取一定的经济报酬，这时音乐作品就变成了商品。在当代，市场经济蓬勃发展，音乐作品的商品化已成为一种不可逆转的趋势，这种商品交换行为一方面可以帮助音乐家获得艺术作品再生产的经济支持，促进音乐事业的繁荣和发展；另一方面这也是我国文化艺术事业体制改革的创举性实践，使过去国家供养的音乐家和音乐艺术团体开始自力更生、自谋出路，不仅能减轻国家沉重的经济负担，而且迫使音乐家和演出团体积极进取，提高自我竞争力，千方百计创作出更符合市场需求的优秀音乐作品，获得经济效益与社会效益的双丰收。

## 第二节　音乐创作的规律

任何艺术创作都有其一定的内在法则，即创作规律。艺术创作的过程是可以通过感性体验的，但规律却只有通过感性认识上升到理性认识方能得以把握。只有从对音乐创作规律的探究入手，才能进一步揭示音乐创作过程中的本质联系及其必然趋势，从而进一步指导音乐创作与音乐立美的实践活动。

### 一、音乐创作的一般规律

一切艺术都是社会生活的反映，生活是艺术的源泉，这是人们共识的道理，也是艺术创作所遵循的普遍规律。艺术创作是一种精神劳动，主要是在艺术家的头脑中进行的。艺术家进行创作总是带有一定的目的性，不管他自觉的程度如何，都是要运用各种艺术手段，把自己对生活的认识感受、理解评价和愿望等表现出来。因此，艺术创作过程首先是对生活的认识过程，然后才是考虑如何将自己的认识表现出来。认识生活、感受生活、体验生活是艺术表现生活的基础，艺术家如果对生活缺乏独到的见解和深刻的体验，是不可能创作出激动人心的优秀作品的。各个种类艺术的具体创造过程是千差万别的，各种艺术有各自的特点，运用的艺术手段也不同，创作过程自然会有所差异。但是，它们也具有共同的规律，从根本上说总是从观察体验生活入手，然后经过艺术构思，把头脑中形成的艺术意象用艺术手段物质化地表现出来，成为鲜明生动的艺术形象，这成

为一切艺术种类在创作过程普遍经历的基本环节，是艺术创作的一般规律，音乐创作也必须经历这个基本过程。

（一）对生活的感受体验与音乐审美经验的积累

音乐是声音的艺术，是以表现某种情感为主要目的的非直观的时间艺术。作曲家的情感不能凭空而生，必然缘于一定的事物。我国最早的音乐美学论著《礼记·乐记》中说："凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也，感于物而动，故形于声。"同时又说，"情动于中，故形于声。声成文，谓之音"。这说明作曲家创作之初的情感体验是受到生活中某些事物的触动，由此才有感而发，才用音乐手段将自己的感受写到作品中去。因此，对生活的感受体验，是音乐家进行创作的基础与前提。

在世界交响音乐发展史上，贝多芬是一位伟大的交响乐巨人和交响音乐思想家，他的作品是时代的声音，是与社会生活紧密相连的。1804 年，当贝多芬的《♭E 大调第三交响曲》(英雄)问世后，交响乐艺术在概念上便开始产生了根本性的变化。其时，资产阶段民主革命的高潮已经到来，这是人类历史上的一个英雄时代，追求自由、民主、平等、博爱成为欧洲各国人民的普遍愿望。贝多芬受革命浪潮的强烈感染，以无比惊人的创造力，写出了《英雄交响曲》这部时代的最强音，同时第一次以全新的风格体现出他的英雄性构思。这种创作上的巨大转折，标志着他在思想意识上的全面成熟，开始将革命的斗争性和胜利的英雄形象作为他创作中的主旨。《♭E 大调第三交响曲》的诞生，标志着古典主义交响乐艺术的一次大变革，成为交响乐创作史上的一个重要的里程碑。贝多芬的创作实践是与社会生活紧密相连的，他于 1802 年便开始了《英雄交响乐》的创作，此时他心目中最崇拜的偶像，便是率领军队向封建王朝进攻而战功卓著的拿破仑。当交响乐写完之后，贝多芬便在总谱的扉页上端正地写下了"题献给拿破仑·波拿巴"的字样。然而当得知拿破仑称帝的消息之后，贝多芬被深深地激怒了，"原来他也是一个凡夫俗子，现在他就要骑在人民的头上成为暴君了！"说着，他一把抓过总谱，将题献给拿破仑的扉页撕得粉碎，并重新拿起笔，庄重地写下了"为纪念一个伟大人物而作的英雄交响曲"。贝多芬在这部作品中表现的是一种具有时代意义的理想的英雄形象，同时借助这些英雄形象来反映具有时代意义的勇敢、乐观的斗争精神和坚强意志。这个交响曲依照古典结构四个乐章的形式写成，然而人们在欣赏时，却发现各个乐章有着紧密的有机联系。这种联系就如同在表现一个有次序的人生经历，在诉说英雄的战斗经历和生与死的全过程。这反映了贝多芬对当时激荡的社会生活的深刻感受和体验，对这部音乐作品在结构安排上的深思熟虑。交响曲的第一乐章是有活力的快板，采用奏鸣曲式写成，表现的是激烈战斗中的英雄形象以及壮阔的紧张斗争的场面。呈示部的第一主题

在两个坚决的和弦之后倾泻而出，既表现了一种英雄的豪迈气概和刚毅性格，又似汹涌的波涛巨浪喷薄涌泻，使人感觉到当时革命的洪流冲破重重障碍，奔腾咆哮勇往直前。这里充分展示了贝多芬热烈激昂的性格特征和富于反抗的斗争精神，这也是那个特殊时代赋予作曲家的精神营养。不平凡的社会生活和时代精神，孕育了不平凡的音乐作品。

人类社会生活最能引发人的感情体验的事件，其中或是重大的政治斗争，或是军事事件，这与每个社会成员都是密切相关的。因此也会很自然地引起每个社会成员的情绪与情感反应。音乐家、作曲家是情感丰富而又最容易冲动的人，这些社会事件在作曲家心中会产生深刻的情感体验，而且会形成一种强烈的表达愿望，这便是作曲家的创作冲动，是迫切需要表现内心感受的创作动力。

（二）创作中心环节的艺术构思

艺术构思是艺术家对客观世界与社会生活再认识的过程，实质是艺术家对于创作题材认识深化的阶段。作曲家获得某些生活体验和感受之后，便形成了心中的创作素材，然而这些素材仍然是表面的东西，是分散的和浮浅的，只有通过深入的构思，才能过滤出这些感受和体验的真髓，集中反映在音乐作品之中。从文艺心理学角度来看，要遵循大脑的整体性原则。大脑是一个整体结构，它的各个部位、各种机能、各项活动是互相联系的。因此，首先要在艺术构思中开发大脑活动的多功能性。艺术构思是一种极为复杂而紧张的创造性活动。在这些活动中，大脑所具有的多种互相联系的功能，彼此配合着对客观世界作出更为深入的艺术反映。例如，大脑有记忆表象并使之运动的功能，有运用概念进行思维的功能，有刺激皮层下中枢而引起情感活动的功能等。这些功能在各种创造性劳动实践中，有着各种特殊的组合。一般艺术创作的构思活动大多以自觉的表象运动为其显著特征，而音乐创作大多是情感活动，其表象运动带有浓厚的感情色彩。

在艺术构思过程中，另一个有关联的重要的心理活动便是“统觉”。在心理学上，一般思维活动中的“统觉”，是指当前事物引起的心理活动同已有的知识经验相联系、融合，从而能更清楚地理解有意义的事物现象，这些现象在一般的认识过程中也经常起着认识深化的作用。“统觉”在艺术构思活动中意义尤为重大，这能充分调动艺术家头脑中已有的、用得上的认识成果（包括表象性的和思维性的），使构思活动能更深入地表现客观世界和主观精神，达到卓有成效的艺术效果。贝多芬曾说：“没有人会比我更热爱田野了。”于是他写下了风格别致、恬静优美的《F大调第六交响曲》（《田园》）。在创作的构思活动中，“统觉”作用调动了他记忆中田野风光的鲜活表象和细微感受，将自己深刻体验过的幽雅的自然意境，用美妙绝伦的音乐主题和精美的配器手法表现得栩栩如生。尤其是

第二乐章“在溪边”的结尾处，由长笛、双簧管、单簧管演奏的三重奏，极其逼真地模仿演奏出了夜莺、鹌鹑和杜鹃的清脆鸣叫声，刹那间，音乐的自然境界得到高度的升华，一股浓郁的诗情画意扑面而来，这种意境使人迷恋、陶醉、难忘。这就是艺术家“统觉”心理活动的非凡作用，使他借用生活中经常听到的鸟叫声，恰到好处地点缀在作品之中，却收到了画龙点睛的神奇效果，使听众仿佛置身于鸟语花香的田园之中，感受到那种沁人心脾的爽人清香。另有作曲家运用“统觉”心理活动进行创作的突出例子便是《黄河大合唱》中的《黄河船夫曲》，作曲家冼星海集中采用黄河船夫的劳动号子作为这首混声合唱曲的音调素材，运用动机式的主题核心贯穿发展手法与领合呼应的演唱形式，将黄河岸边经常响起的质朴高亢的船夫号子，演化发展为中华民族奋起抗日救亡的怒涛激潮。《黄河大合唱》的最后一首《怒吼吧，黄河》更是继续发展这种同仇敌忾的激昂情调，运用主调与复调的混合写法，以号角性的、战斗性的强劲音调，呐喊出东方巨人夺取胜利的最强音。这些都是在构思过程中运用统觉的作用，将普通的生活素材深化为音乐主题的具体实例。

音乐作品描绘客观世界不同于一般的反映，它是一种“艺术化”的反映。而音乐创作之所以能做到“艺术化”，构思这个中心环节无疑是起到了决定性的作用。有些观点认为“艺术化”就是“形象化”，其实从文艺心理学的角度来看这是不够确切的。因为客观世界中的大量事物都具有形象性，对这些事物产生直观的形象认识，并不等于就是艺术的认识，所以将这些直观的认识表现出来，并非就是艺术化的表现。所谓“艺术化”，就是将客观世界中各种事物形象统一表现于某种特定的艺术形式，以集中作用于欣赏者的特定的感觉器官，使欣赏者产生包括各种认识的美感教育感受，进而对客观事物有了广泛的联想和理解。

虽然艺术化不能简单地说成形象化，但却是要以形象化为前提的。因为艺术作品首先是诉之于欣赏者的感觉，而不是直接诉之于抽象思维。从心理学的角度来看，感觉和感受是属于表象性质的心理活动，所以艺术作品必须具有可感性，而只有形象的东西才是可感的。概念是属于抽象思维的东西，是谈不上可感性的。这些东西只能引起理性的心理反应，而非感性的心理反应。艺术欣赏的情况与此大不相同，感觉器官不只是一个简单的通道，艺术形象要在感性领域中作了充分的停留、咀嚼、消化、扩散，然后才能引起相应的理解。关于这一点可以做一个通俗的比喻：在吃美味的食物时都必须在味觉器官上停留、品味，引起相应的感性心理活动，而不是直接往喉咙里灌下去。

艺术创作是为了实现对客观世界的艺术化反映，不能停留在对事物对象的直观反映上，还必须强调把各种事物的形象统一表现于某种特定的艺术形式，以适应特定感官的感受能力和欣赏习惯。以欣赏音乐为例，假如只停留在对事物

形象的直观反映上，那么它就只能表现客观世界中的各种声音，然而音乐对客观世界的艺术反映能力是远不止于此的。像《蓝色的多瑙河》、《月光》、《动物狂欢节》、《金蛇狂舞》、《二泉映月》等等，作为客观事物，本来都是纯粹的视觉对象；而另外像《命运》、《英雄》、《青春》、《新大陆》等等，则是带有综合性的认识对象，有的还包含着相当抽象的因素，然而音乐家都要把这些东西统一表现为只凭听觉去感受的音乐形象，才能有效地作用于人们的听觉器官。因为听觉的审美对象只有乐音和有组织的各种音响，除此之外都不能使它产生美感。因此，如果艺术家想创造出一种艺术来作用于听众的耳朵，那就必须将客观世界中的任何事物表现为相应的音乐形象。这种反映客观世界的方法才叫做艺术化的反映，它同其他反映方式有显著的区别，清楚地显示了音乐艺术所独有的特征。当然，有的艺术种类对客观世界的反映似乎有较大的直观化，例如绘画，看起来它所表现的就是客观事物本来的视觉形象。然而，实际上也不那么简单。前人说："绘雪者不能绘其清，绘月者不能绘其明，绘花者不能绘其馨，绘泉者不能绘其声，绘人者不能绘其情。"任何艺术，相对于它所要表现的客观世界来说，都带有令人遗憾的缺陷。因为任何一种特定的艺术形式都有其局限性，有时会像枷锁一样束缚着艺术家，使他不能充分自由地去反映客观世界无比丰富的各种内容。

但是，从另一方面来看，特定的艺术形式也有其特殊的表现功能，以其独特的反映方式征服广大欣赏者，取得独具一格的艺术审美效果，这里有深刻的辩证法，往往表现出令人惊异的艺术现象。例如，我国的古琴曲《酒狂》相传是三国时代著名的文学家与音乐家阮籍所作。这是一首醉意恍惚而音乐形象非常鲜明的奇特乐曲，表现了作者隐忍抑郁的复杂情感。阮籍生活的时代正是我国历史上的黑暗岁月，统治者政治上腐败欺诈，经济上巧取豪夺，生活上荒淫放荡，使得社会矛盾极其尖锐。统治集团内部斗争也日趋激烈，残酷地屠杀彼此政敌，致使许多文人志士远离政治旋涡消极遁世，或放浪形骸，或嗜酒长醉，或隐居不仕或崇尚空谈，但都是为了明哲保身，逃避现实。阮籍的醉酒佯狂是在司马氏统治集团恐怖政治下的一种逃避现实的手段。据说当司马昭派人去阮籍家替儿子求婚时，阮籍曾一连 60 天喝得酩酊大醉，避而不见。所以《神奇秘谱》说得好："籍叹道之不行，与时不合，故忘世虑于形骸之外，托兴于酗酒，以乐终身之老。其趣也若是，岂真嗜于酒耶？有道存焉！"一针见血地指出，阮籍创作《酒狂》这首题材奇特的乐曲，并非玩世不恭，而是包含了相当复杂而深刻的社会生活内容，是一种迫于精神压抑的宣泄，造成了特殊效果。那么这种转化是不是自然而然地、不用心不费力就出现的呢？当然不是，这种奇妙的转化乃是艺术家高度发挥了主观能动作用才促成的。深入持久而艰苦卓绝的创作实践，使艺术家终于认识了驾驭音乐艺术形式的规律，才能冲破束缚，在艺术地反映自己精神世界中获得自

由。就其创作的全过程来说，艺术构思无疑是发挥主观能动作用极为突出的一个环节。

长期以来，人们对于艺术家要深入生活这一点谈得很多，这当然是正确的；但很少有人谈艺术专业敏感的养成和艺术构思能力的训练，这却是一种缺憾。现实生活中固然有丰富的艺术题材与形式的矿藏，但艺术创作者倘若不具备识别艺术矿石的眼光和进行冶炼的能力，那么即使长期扎根矿山，也还是不能向人民贡献出艺术的优质钢材来。从文艺心理学上来看，艺术专业敏感的养成和艺术构思能力的训练，也是使感觉器官的感受能力和大脑的分析综合能力得到某种专业化改造的过程，这种改造对于艺术创作者来说，也是不可缺少的。

（三）意象物态化的艺术表现

意象是人脑对事物的空间形象和各种信息所作的加工和描绘，它是一种有预定目的、自觉的有意想像的成果。意象是艺术家在头脑中独立地创造某些社会事物的全新形象，它依据的材料是创作者对生活的感受过程中所获得表象的积累和储备，受某些生活原型的启发。意象是在构思环节中创造性想像积极思维的结果，它是艺术家未来作品中的审美理想的艺术形象，意象物态化就是要将艺术家心中构思的形象以物态形式固定下来、表现出来，使之成为欣赏者能以感官直接接受的艺术作品。这是艺术创作的最终成果，是艺术家传达生活感受和艺术体验的唯一载体，也是艺术发挥积极社会作用的唯一通道。艺术创作与艺术欣赏都是一种审美活动，广大受众对艺术作品的欣赏主要依赖于艺术作品的沟通与传达作用，离开了它，艺术家对生活的深刻体验与感受也都得不到表现，只能停留在艺术的头脑记忆中，更不能发挥艺术的社会作用。

艺术家构思意象的物化过程，是整个艺术创作的最后阶段。意象物态化的关键问题是对艺术语言的选择、运用与创新。所谓艺术语言是一个借用词，是一个含义比较宽泛的概念。它不仅包括文学语言，也包括其他艺术门类中起类似文学语言作用的一切艺术想像的材料和艺术表现手段以及各种艺术媒介。艺术意象的物化就是使用物质手段将艺术家构思的艺术形象固定下来，表现为艺术作品，使广大欣赏者通过感官能直接接受。艺术语言是具有一定物质性能的媒介，如绘画使用的色彩、雕塑使用的材料等等。音乐的艺术语言如节奏、和声、调式、旋律等也都是声音的各种变化形式，声音是由物体振动而发生的音波，是在空气中或其他媒质中的压缩波，也是一种实实在在的物质材料。正是由于各种艺术语言都是具有一定物质性能的媒介材料，因此，若将艺术家构思的艺术形象变成物态化的艺术作品是离不开艺术语言的物态特征的。

另一个重要原因就是艺术作品的外在形式问题。艺术作品内容与形式的完美结合是艺术创作最后完成的体现，在这创作实践的最后阶段，艺术家的主要任

务就是千方百计选择最理想的艺术形式来表现题材内容，其中要不断修改和完善艺术形式，使之更贴切地展现艺术作品的题材内容。艺术语言是构成艺术形式最基本的要素，它不同于结构（虽然人们也将结构称之为艺术形式的基本要素），结构只是对艺术作品的总体安排和设想，是构思设计作品总体形式的一种方法和手段，并不具有艺术语言的那种物质传媒性能。只有艺术语言才是构成艺术作品物态形式的实体元素。因此，在艺术作品物态化的过程中，对艺术语言的选择使用或创新发挥，直接关系到艺术创作实践的成功与失败。因此不仅是艺术作品的全貌乃至每一局部细节都是由艺术语言承担完成的。

不仅如此，艺术家创作风格的发展与创新，新艺术流派的产生，甚至新的艺术思潮的兴起，都是与某种艺术语言的创新发展有直接的关系。纵观整个艺术发展史，一个新的艺术种类、新的风格流派的产生，都是首先从艺术语言这个基本环节开始的。19 世纪中叶，西欧兴起了现代主义文艺思潮，印象派开创了艺术革命的先河，在绘画方面以莫奈为代表的画家深受光学科技实验的影响，追求表现自然界景物的"外光"效果，对绘画艺术语言实行大胆改革，他们尝试用细碎的色彩笔触的排列，企图在画面上造成一种"光"与"色"的生动跳跃的感觉。画家们这种表现技法与审美理念的创新，正是建立在对色彩这种艺术语言的分析和运用的基础上的。现代主义乐派的音乐作品也是如此，俄罗斯现代主义序列乐派作曲家斯特拉文斯基在他的芭蕾舞剧《春之祭》中，以大量的突破传统的不协和和弦、不规则的节奏、复杂而又强烈粗野的多调性手法，极为生动地描绘出了原始人的心理状态、性格特征和生活习性。正是由于大胆使用这些创新的艺术语言和表现手段，使这部舞剧的音乐创作取得巨大的成功。另外，奥地利作曲家勋伯格也是现代主义乐派的突出代表，他所创立的十二音体系作曲技法对 20 世纪的音乐发展产生了重要的影响。1909 年勋伯格写了一首完全摒弃调性的作品——钢琴曲作品第 11 号之一，他称此类音乐为"泛调性"作品，即人们所称之为"无调性"作品。这些新兴的现代主义音乐作品的出现，也正是由于作曲家对音乐艺术语言不断改革创新的结果。

由于艺术语言在艺术作品创作过程有着如此重要的作用，所以各门艺术都十分重视对于艺术语言的研究和运用。艺术语言的发展同科技进步也有密切的关系。19 世纪末叶以来，科学技术的迅猛发展对艺术产生了广泛而巨大的影响。以音乐为例，电子音乐的出现扩大和丰富了音乐的表现手段。从广义来讲，电子音乐包括电声乐器、电子合成器音乐等等，从狭义来讲，电子音乐主要是指电子合成器音乐。这是一种在传统乐器和人声的范围之外，运用现代电子技术手段来探索新音响的音乐，它在音质和音色的表现功能上都扩大了传统音乐的领域，做到了音乐艺术语言的创新。早在 20 世纪 20 年代，一些作曲家因不满足

传统的音响形式，就开始探索新的音响素材，电子技术的发展为音乐家们对新的音响的追求和运用，提供了物质基础。到了 20 世纪 60 年代前后，电子合成器开始推广使用，欧美许多国家的广播电台和高等院校纷纷建立实验室，不断探索创造各类电声音响的电子音乐。由于电子音乐既可以采用传统音响作为素材，又可以直接产生各种音响，而且能够自动控制音高、音量、音色、滤波、混响，以及音乐的反复等等，大大提高了音乐艺术语言的表现功能和表现领域。后来出现了电脑音乐（即电子计算机音乐），更是将现代电子计算机技术广泛用来制造音响，甚至进行作曲等等。

从一定意义上讲，任何艺术作品的形成，任何艺术形象的创造，都离不开一定的物质传媒手段的对象化与具体化过程。正是由于对艺术语言或艺术符号的使用，艺术创作才得以完成，艺术家的审美体验和审美构思才得以从内在的意识状态物化为艺术作品和艺术形象，人类才可能在彼此之间进行艺术交流。艺术语言或艺术符号本身具有独立的审美价值，人们在欣赏艺术作品时，首先接触到的是美妙的声音或悦目的色彩等等，也正是各类作品的艺术语言以其独特的美首先吸引了欣赏者，使欣赏者的感官首先关注的是艺术作品的外部特征。当然，艺术语言或艺术符号的主要作用是在创造艺术形象的同时，使艺术作品在物质的、感性的外壳中蕴藏着意识的、精神的内涵。除此之外，艺术语言或艺术符号还是人类进行艺术思维的工具，因而各门艺术都有自己独特的艺术语言体系或艺术符号体系，作曲家运用节奏、和声、旋律来构思创作，画家则使用线条、色彩、明暗空间来构思创作。从这个意义上来讲，艺术语言或艺术符号又应当成为文艺心理学或美学、艺术学进行充分研究的内容。

## 二、音乐创作的特殊规律

音乐创作除具有艺术创作的一般规律外，还有着自身所特有的创作规律，考察音乐创作的特殊规律，是我们深入认识与了解音乐创作的本质及其特点的根本所在。

### （一）音乐艺术形式具有相对独立的稳定性

音乐是非直观性的声音的艺术。如果是一幅画或一件雕塑艺术品摆在面前，我们就能一目了然地看清它的形象，从而了解作品表现的具体内容。而对于音乐的欣赏却不能这么简单容易，马克思说：“对于非音乐的耳朵，最美的音乐，也没有意义。”所谓“音乐的耳朵”，就是要具备欣赏音乐的艺术修养，懂得一些音乐的基本表现手段，也就是要了解音乐艺术的形式。

结构形式对于音乐来说，有着不同于其他艺术种类的特殊意义。音乐，是以精神活动的声音符号为媒介，实现其物化形态的过程。在音响形式结构中，无不

包含着人赋予形式的精神上的象征意义。人们从乐谱上看到的，或是在音乐会上听到的是音响组合的外在结构形式，而在音乐表层结构的深层次是由作者心中的“内形式”作为它的结构基础的，也就是作曲家心中的目的性结构。音乐音响的逻辑构成本身具有形式逻辑的基因，而和声意识、调性倾向、复调原则和配器组织这些作曲技术都受作品内在的表现目的性所制约，并且按照观念的意志在时间的流动中进行变化。运动着的音乐，以形式美的构成和观念性的暗示，唤起具有相应审美能力的鉴赏者的认同。由于音乐使用的音响符号具有非语义性和非造型性的特征，可以超然于一般意义的再现型艺术而深刻表现人的内心情感和观念，所以，音乐的短小动机、旋律、节奏就能代表一般语言所不能表达的东西。就音响形式而言，“一个主题或动机本身所要表现的意义原已表达无余了”。①

由于上述原因，西方形式主义的音乐美学家们便大肆宣传“音乐形式至上”观点，极力主张音乐的内容就是音乐形式本身，他们过分强调作曲技术、技巧在作品形式构成方面的特殊重要意义，认为这就是音乐创作的核心所在。西方形式主义美学家不承认艺术是社会生活的反映，不承认内容决定形式以及内容与形式对立统一的原理。在艺术创作中，他们最感兴趣的是新奇甚至怪异的外在形式，只是关注音乐作品的形式构成，即音乐形式的结构方式、运动方式、形式美规律以及形式的意味。因此，他们便过分强调音乐艺术形式的相对独立性，以及这种独立的艺术形式的审美价值。

这种形式主义主张引起了相对立学派的反对，即音乐感情论者的断然否定。音乐内容感情论者认为“音乐是不假任何外力，直接沁人心脾的最纯的感情的火焰……音乐既能表达感情的内容，又能表达感情的强度”。② 这派观点认为音乐作品的内容就是所要表达的内在情感，而在诸多艺术种类中只有音乐最擅长抒发人的喜怒哀乐，最能打动人的心灵。他们认为：“感情在音乐中独立存在，放射光芒，既不凭借‘比喻’的外壳，也不依靠情节和思想的媒介。在这里感情不再是泉源、起因、动力或起指导和鼓舞作用的基本原则，而是不通过任何媒介的坦率无间的，极其完整的倾诉。”③这种主张感情中心论的观点无视结构形式在音乐作品中应用的价值，又走向问题的另一个极端。

对于作曲家来说，只有适当的形式才能充分表达他的内心世界，任何算得上大师的作曲家，都是音乐结构形式的探索者与创造者。可以说，音乐表现形式的

---

① ［德］黑格尔：《美学》卷三（上），商务印书馆 1984 年版，第 338 页。

② ［匈］李斯特：《论柏辽兹与舒曼》，人民音乐出版社 1979 年版，第 26 页。

③ 同上，第 27 页。

构成与人的精神意向和观念表达有着最为密切的关系，高明的作曲家总是尽力利用形式的组合，创造出象征内心观念的恰当形式，表现内心的观念和美的理想。这是因为音乐的审美最终是精神性的，而不是形式本身，尽管形式本身也具有审美价值，但是对审美价值的评价还是由精神领域作出裁定。对于作曲家来说，“只有用恰当的方式把音乐内容表现于声音及其复杂结合这种感情因素时，音乐才能把自己提升为真的艺术”。[①] 精到的形式组合使作品成为观念的载体，它的深层释意是作曲家的内在观念。因此，在音乐创作中，作曲家的首要任务是探索与精神观念有着内在联系的艺术形式，由形式思维导向观念暗示，并且通过形式的变化展示变幻无穷的人的内在感觉和内心观念。

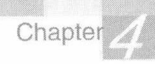
我们必须承认某种形式结构与音乐所要表现的某种精神观念有着内在的一致性，在创作过程中经过有机组合的音程、和弦，就具有了比较明确的情感色彩和观念倾向。例如，穆索尔斯基《图画展览会》中的引子（见谱例 4-3），即起到联系各分曲纽带作用的“漫步”主题，从节奏速度到旋律力度，都在惟妙惟肖地刻画出作者延着画廊浏览亡友遗作而冥想感伤的神态。它每次出现都随着乐曲情绪的转换而加以变化，时而严峻，时而抒情，仿佛作曲家在深切思念着他的亡友：

谱例 4-3：《图画展览会》



在贝多芬的作品中，原先固有的形式结构与他临时萌发创作意图自然契合的例子也是很多的。这与他的统一的英雄性主线风格有着密切关系。例如《♭E大调第三交响曲》（英雄）第四乐章，这是一首变奏曲，它充满着哲理性和戏剧性的内涵。这个乐章的基本主题是这样的：

① ［匈］李斯特：《论柏辽兹与舒曼》，人民音乐出版社 1979 年版，第 27 页。



谱例 4-4:《♭E 大调第三交响曲》(英雄)第四乐章



这个主题是贝多芬的舞剧《普罗米修斯》中的一个旋律。在这里，贝多芬又重新运用这原先固有的旋律结构形式，并通过一系列主题变奏以及赋格手法，将音乐推向辉煌的高潮。由此可见，音乐艺术外在的相对独立的稳定性确实优于其他艺术，"旧瓶装新酒"的创作现象比较普遍，形式的独立审美价值也非常突出明显，因此一些固有的形式结构能与作曲家临时萌发的创作意图自然契合的现象屡见不鲜。最突出的例子便是法国作曲家古诺《圣母颂》的创作经历。古诺以130 多年前巴赫的"平均律钢琴曲集"第一首的《c 小调前奏曲》作为伴奏，配上了自己创作的旋律，使两个不同时代的音乐糅合在一起，显得非常吻合，并未有风格差异之感。这种以固有的结构形式来赋予新的题材内容，正说明音乐的艺术形式具有相对独立的稳定性，形式可以游离原来的具体内容而成为新作品的表现形式，当然也要经过必要的修改和补充。这种"旧瓶装新酒"的创作现象也充分表明音乐形式美的无穷魅力，这种迷人的形式美就如姹紫嫣红的万花筒，稍一转动就会变换出各式各样的优美情态。

(二)音乐创作的原动力——想象能力

音乐创作的过程绝不是一个推理的过程，而是积久的丰富情感流畅的宣泻，而开启宣泻闸门的钥匙便是作曲家的想像能力。想像力等同于创造力，联想力归功于积极的幻想，想像力是一切艺术家尤其是音乐家的最高天赋，这是一种把原始经历组成艺术形象的能力，是一种将感觉、梦幻和思想等对立因素融合成一个统一整体的能力。

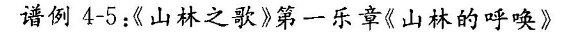
1. 想像是一种高级的认识活动

心理学认为，想像是人脑对已有表象进行加工改造而创造出事物新形象的心理过程。例如我们没有去过月球，但是可以根据宇宙飞船登上月球的新闻报导，想像出一幅月球上山脉平原的画面。这种想像出来的形象并不是通过视觉直接感知获得的，而是将头脑贮存的旧有表象进行加工改造，重新组合而创造的新形象。

想像总体分为无意想像与有意想像两大类，其中有意想像是艺术家在创作过程中经常运用的。有意想像是有预定目的、自觉的想像，根据想像内容的独立

性、新颖性、创造性的不同，又分为再造想像和创造想像。再造想像是根据语言的表述或实物的标志，在头脑中想像出相应的事物形象的过程。创造想像是根据一定目的，在头脑中独立地创造事物新形象的过程。在创造想像思维活动中，新事物形象的出现往往带有突发性，这种突发式的思维状态被称之为灵感。灵感是想像力的升华，最具有创造价值，许多重大发现都来源于这种神奇的想像力。古希腊科学家阿基米德一次入浴，当他进入浴池，忽然跳起来狂呼："我发现了！我发现了！"由于浴水对身体的浮举，使他联想水对一切物体的浮举，由此发现了浮力的原理，即著名的"阿基米德原理"。

在音乐艺术创作中，凭借想像力的灵感写出优秀作品的例子不胜枚举。我国著名音乐家马思聪是一位多产勤奋的作曲家，他的作品涉及室内乐、交响乐、歌剧、舞剧、大型合唱、艺术歌曲等多个领域。在他的交响乐作品中，《山林之歌》（见谱例 4-5）是他的主要代表作品之一。这部作品的创作，缘于他收到的一封音乐爱好者的来信和信中的几首云南怒江民歌。正是这些宝贵的资料激起了他丰富的想像和强烈的创作欲望，三四十年代他在西南和粤北山区生活的情景又浮现在眼前，那熟悉而美丽的南方山林的自然景色历历在目。作曲家展开了想像的翅膀，又翱翔在那动人的青山绿水之间。这首标题性交响组曲共分为"山林的呼唤"、"过山"、"恋歌"、"舞曲"、"夜"五个乐章。第一乐章《山林的呼唤》就是一个抒情与幻想性很强的乐曲，在作曲家无限的遐思冥想中，乐曲表现出一种辽远幽静的山林景象：


谱例 4-5：《山林之歌》第一乐章《山林的呼唤》



尤其乐曲的第二部分"过山"更加富有想像力，那是作曲家对我国古代大诗人屈原笔下描绘的"山鬼呼唤情人"形象的表现。山林在夜深人静的时候发出了凄厉的呼啸，这时低音提琴走句式的升降线条犹如山鬼的出现。接着，中提琴、单簧管结合圆号的独奏，奏出了山鬼呼唤式的音调，当柔美的小提琴音色出现时，女性山鬼的温柔形象便展现在我们的想像之中。当我们欣赏这些充满浓郁的浪漫情调的音乐作品时，我们不仅赞叹音乐旋律的优美，更要赞叹作曲家丰富多彩的想像能力。也更深悟了音乐创作的核心问题——作曲家的想像力，尤其

是创造性的想像能力是音乐创作不可或缺的原动力。

2. 想像思维活动必须凭借独特的音乐语言

作曲家在想像中构作音乐，那么是什么支配作曲家这种艺术想像力呢？它与作曲家的创作技能又是怎样一种关系呢？我们知道，音乐艺术所使用的基本材料是各种音响的有机组合，构成了节奏、和声、旋律等音乐语言。在音乐创作中，正是这些特殊的音乐语言在支配着作曲家想像思维活动。音乐语言与一般的文学语言是完全不同的，文学语言每个词汇不仅具有明确的语义性，而且大多还有着直观的具象性。音乐语言在表现作曲家创造才能方面有着特殊的作用。音乐语言——音响材料作为组织音乐形式的基本素材，其表现特征是以象征性的、非具象的方式呈现出来的，这就为作曲家展示其心灵真实和创造才能提供了极大的自由和可能。作曲家既可以借助于音乐语言这种艺术表现的优势，从心理活动的深层将其创作意向充分表达出来，同时又可以在其可选择的形式范围内，极大地挖掘出适于表现其创作意向的新的艺术表现形式。

在现代音乐创作的流行方式中，往往是将手段与内容一致化并以形式异化的方式来表现，即打破传统的稳态的语言构成方式，使用非传统的形式构成，在创新的形式中赋予作品以新的精神内涵。音乐艺术语言及其具体使用贵在出新，贵在有个性。每个作曲家，无论以何种方式进行艺术创作，出新都将是他所面临的重要课题。音乐的语言形式要创新就必然要冲破陈旧规定和既有规范，要创新就必然会产生某种批判意识，而出新也必然会带来新的艺术观念和生成新的审美趣味。在音乐语言的创新过程中，由于作曲家在创作亢奋中产生了一种创新能力，即自由运用各种表现技能而创造出崭新的语言形式，这时作曲家从中获得了一种特有的“自我感”，这也更激活了作曲家进行创作的想像思维能力。

音乐语言的典型特征是非直观的、非具象的、流动的、绵延不断的以及易于消逝的。因此，作曲家进行创作的重要任务，便是将构思活动中想像的内容转化为可感的，听众在想像中能够把握到的，能够感受到的审美形式。一个优秀作曲家的过人之处，就是借助于音乐语言形式技巧将丰富的艺术想像化作真实感人的音乐作品。可以说，娴熟地掌握音乐语言形式技巧、有机地运用音乐语言形式技巧是作曲家表现艺术想像的基础。诚然，作曲家只具有很好的想像力而没有纯熟精到的表现技巧，任何艺术想像所获得的创作意图都是无法实现的。当我们仔细评价古今中外作曲家所创作的优秀音乐作品，从中便能得到这样一个结论：尽管其创作的内容题材不同，表现的主题思想不同，艺术风格不同，哲学意味不同，反映的情感类型各异，但共同的特征是音乐语言精致贴切，艺术结构形式完美，这都充分显示了作曲家丰富的艺术想像力和高超的创作才能。听众也只

有在这样的作品中，才能充分体会、玩味、领悟到隐含在作品内部的意味浓郁的精神内涵。

英国哲学家维柯说："艺术就是想像。"这种说法未免有些绝对，但就音乐家作曲而言，离开了想像无论如何也是无法创作的，因为音乐的音响材料本来是不具备任何具体指向意义的，只是作曲家通过模拟、类比、象征等艺术手段，使这些音响材料具有了某些事物形象的音响特征，这时作曲家借助艺术想像力才创作出一曲曲动人的音乐篇章。作曲家的艺术想像力只有借助于音乐语言的独特形式，才能衍生为无穷无尽的艺术创造力。

## 第三节　音乐立美与音乐创作

所谓"立美"即美的创造。马克思说过："动物只是按照它所属的那个物种的尺度和需要来进行塑造，而人则懂得按照任何物种的尺度来进行生产，并且随时随地都能用内在固有的尺度来衡量对象；所以，人也按照美的规律来塑造物体。"[①]人类从茹毛饮血到栖屋而住，再到生产力不断发展与生产水平的不断提高，美的创造活动也更精密更细化。20 世纪 80 年代，河南舞阳贾湖出土的骨笛，据考证有 8 000 年左右的历史，能吹奏七声音阶。这表明距今 8 000 年前后，人类就已有相当发达的骨笛制造技术，由此推断当时人也有了较高程度的吹奏能力，对音乐美的要求已有所凸现。从实践论的角度看，人类的音乐立美活动有着极为久远的历史。

艺术创作即是为了艺术美的创造，因而立美与创作之间有着不可分割的本质关系。然而，西方的美学界仿佛忽略了主体观照的审美客体是怎么产生的，忘记了美的创造实践过程，而一味强调对美的认识、强调审美，这种脱离实践的美学研究是不完整的。审美重视美的物化对象，立美注重美物化对象的手段、过程，立美当先于审美，两者之间的关系是相辅共进的。因此，只有对音乐立美及其与音乐创作的关系加以探究，才能更为全面而深入地认识音乐审美的本质与特点，也只有这样才能进一步加深对音乐创作的美学问题的把握与理解。

### 一、"立美"与"音乐立美"理论的提出及其意义

美学中的立美理论还是一个成长中的婴孩，但这个婴孩一出生便有了顽强的生命力。"立美"之父，当是美学家赵宋光先生。上世纪 80 年代初期，赵宋光在长篇论文《论美育的功能》中，第一次创造性的提出了"立美"的概念。文章开



① 马克思：《1844 年经济学哲学手稿》，人民出版社 1979 年版，第 51 页。

篇指出“美育远远不仅是艺术教育，它有更重要的基础部分，关系到引导受教育者主动建立美的形式。建立美的形式的教育活动，是人类‘按照美的规律来塑造物体’的宏伟历史在教育领域中的缩影，我称之为立美教育。……没有立美的活动，智育、德育、体育都不能收到应有的成效。由于这个缘故，立美教育是各育的良好形式中必不可少的组成因素”。[①] 当谈及立美与审美的关系时，赵宋光认为：“审美是对于美的形式的愉悦感受，或对于丑的形式的抵制应答，建立美的形式（立美）是实践过程，认识美之所在（审美）则是认识过程，后者不同于前者。一方面，感观的主观性活动的发展水平总是只能随着实践的客观性活动的发展而提高，另一方面，建立美的形式总要付出辛劳，……，立美的辛劳常常阻抑审美的愉快。”[②]从这两段引文中，我们可知，“立美”就是建立美的形式，是实践过程，立美不仅不同于审美，还对审美有促进或阻抑的作用。

此后，赵宋光继续发展和完善了立美理论。在《历史回顾引发的美学思索》一文中，他指出“在人类审美意识对象化活动中，有立美和审美这一对范畴，在音乐文化实例中，就有‘音乐立美’与‘音乐审美’这一对范畴”；[③]他认为“立美与审美的相互关系问题，并不是音乐艺术特有的，而是一切艺术（包括语言艺术）共有的”，“人类审美意识对象化活动首先是作为‘行为’存在的，是以人类运动器官的活动来开路的。它与物质生产的根本区别，并不在于有无运动器官的积极活动参与，而在于其目的性的监控机制。它不是以是否满足衣食住行之类物质生活需求为依归，而是以是否满足听觉视觉等审美感观向主体自己报导的审美需求为监控的尺度。……。这开路的运动器官活动，概括为‘立美’”。他将立美广泛地划分为两个领域，“一个是音乐创造、艺术创造、文化创造等‘小循环’领域。这里，立美活动以审美意识对象化的文化产品的生产之成功为目标。另一个是人类自身生产的领域，通过对文化产品的审美享受，提高社会成员的精神素质，培养出其团结进取创造能力，在教育、交际、娱乐、仪式、精神疗养等文化活动中各成员将要投入的‘大循环’宏伟实践准备好必需的生理心理素质”；其中第二个人类自身素质的立美才是“音乐审美的终极目标”。明确指出了立美的分类及其分级目标。

赵宋光立美理论的提出，首先在音乐美学界引出了一阵涟漪。1991 年第四

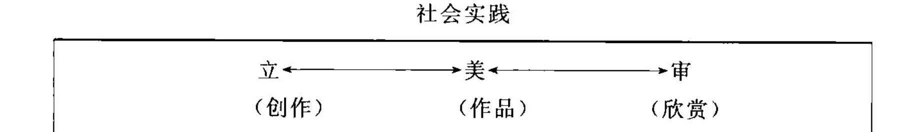
---

① 赵宋光：《论美育的功能》，见《赵宋光文集》（第一卷），花城出版社 2001 年版，第 167 页。

② 同上，第 167～168 页。

③ 赵宋光：《历史回顾引发的美学思索》，载《音乐研究》2000 年第 3 期。以下同一段引文出处均同此处。

界全国音乐美学会议上，王宁一使用了立美概念，并第一次将“音乐立美”与“音乐审美”概念并用，提出了音乐美学的研究对象是“研究人类音乐立美、审美实践普遍规律的一门特殊的艺术哲学”。[①] 他一方面对赵宋光的立美理论加以充分的肯定，同时汲取这一理论并在此基础上有了进一步的认识与发展。王宁一认为：“‘立美、审美实践普遍规律’一语试图以实践观点在动态中描述音乐美学。针对西方美学界只强调‘审美经验’，只从接受的观点，‘消费’的观点看待问题，特别强调了要从创造方面、‘生产方面’、实践方面看待美。马克思的‘美是人的本质力量的对象化’，正是着眼于主体的创造行为来规定美的。当然，立美、审美是密切联系的：立美中有审美，审美中也有立美，双方并提，似更全面。立美当有结果，审美需有对象，这个作为结果和对象的‘中介结构’就是客观存在的音乐的美。”[②]这里，王宁一指出了西方美学研究中的片面与不足之处，从而在音乐美学研究中将立美上升为与审美同样重要的地位，进一步深化了立美理论。他还以非常直观的图式将音乐立美与音乐审美在音乐实践中的地位简洁地标示出来[③]：




立美概念提出后不久，也出现了不同的看法。邢维凯在对立美概念提出质疑的文章中认为：“音乐立美”这一概念的内涵是指“相对于音乐的欣赏、接受活动而言的音乐创作实践”，而“音乐审美实践”这一概念包括“‘音乐的创作’、‘音乐的表演’以及‘音乐的欣赏’这三个范畴”，音乐立美、审美是一对“从属概念”，因此，没有必要设立“立美”这一概念。[④] 其用意在于指出学科概念的构建要具有科学性，概念的使用应力求规范化和明确化。

王宁一随后发表文章，针对邢维凯质疑文章进行答辩。反驳文章从感性、知性、理性三个层面旁征博引，由表及里、由浅入深地阐释了“立美”与“审美”的“内涵”与“外延”，进一步对音乐立美与审美之辩证关系作出了深入的论述，从而不

① 王宁一：《关于音乐美学研究对象问题的思考》，见《概念的漩涡——王宁一音乐学术论文集》，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 242 页。

② 同上，第 243 页。

③ 同上，第 234 页。

④ 邢维凯：《小议“立美”“审美”——兼谈音乐美学理论中的概念运用问题》，载《中央音乐学院学报》1991 年第 3 期。

仅回答了邢文的质疑，而且回答了当时多数不能理解赵宋光"立美、审美"概念及其关系者的疑问。根据王宁一的理解，"立美"有四个方面的内容："①以建立物化的美的中介结构形式为目的，并以此与'审美'相区别；②'立美'是主体驾驭特定的物质手段以建立物化结构的一种生产劳动。相对于物质生产，它是第二性的精神生产，相对于审美活动，它却具有第一性的意义；③因此，如果说"审美"属于意识活动，那么'立美'则是实践活动；④'立美'的典型状态当然存在于创作活动中，鉴于音乐专业分工的特殊性，作为二度创作的表演活动自然也包括其中。在我看来，'立美、审美'这对概念，既可从形式逻辑着眼，把它们看成是历时性的并列概念，又可以从辩证逻辑着眼将其看成是相互渗透又相互转化的一对共时性的对立统一的范畴，而唯独无法将其视为从属关系。"[①]

经过这场学术争鸣，音乐美学界对"立美"理论的研究有了更为广泛的认识。杨和平撰文探讨了音乐立美与音乐审美的辩证关系，指出两者既有区别又相统一；[②]罗小平探讨了在音乐创作、表演、传播三度创作中的立美活动，指出"立美的音乐创作，是人类审美意识的自组织运动外化为自组织的音响建构的运动"，[③]并分别从形态、意识、行为三个要素出发，主要研究音乐创作过程中的立美特征以及与审美活动相互作用的关系。

综上所述，立美属于美学范畴，是关于建立美、创造美的理论，是一个动态存在的规律探索；立美主体提供美的物化对象来传递审美意识，它对人类实践活动具有广泛的指导意义，指导人们按照美的客观规律办事，既要"符合客观规律的真"，又要"实现社会目的的善"。立美是广义的立美，不但包括音乐创作等一切艺术创作，还应包括实现人类自身素质的提高和创造能力的培养的一切创造实践活动。"立美"问题，也在学术争鸣中得到开放性的思考。科学的理论是对客观规律的正确反映，具有合规律性与合目的性，经得起实践和时间的考验。同时，由于客观事物不断变化发展，理论建构也应不断完善和深化。"立美"也是如此，其理论的完善有待实践进一步的论证。

## 二、立美与音乐创作的关系

立美在音乐艺术中的主要实践过程，即前文所论述的音乐创作。当然，根据创作主体与第一手创作成果（音乐作品）之间的生产关系，音乐创作可分为一度

---

① 王宁一：《也谈"立美""审美"的概念运用问题——兼与邢维凯同志讨论》，见《概念的漩涡——王宁一音乐学术论文集》，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 255 页。

② 杨和平：《音乐审美问题研究》，河南文艺出版社 2002 年版，第 122～134 页。

③ 修海林、罗小平：《音乐美学通论》，上海音乐出版社 1999 年版，第 381 页。

创作（作曲、编曲、歌曲写作等）、二度创作（表演中的再创作）和三度创作（是指继表演艺术劳动时段之后，在到达听众听觉之前这一时段内，音乐艺术产品所经历的创造性劳动的臻美加工，[①]如录音制作等）。

（一）立美观念对音乐创作有重大的指导作用，指导创作主体“按照美的客观规律办事”，既要“符合客观规律的真”，又要“实现社会目的的善”

音乐实践中的创造活动应该按照立美的原则进行。根据说来，体现在以下几个方面。

1. 探讨音乐创作的本质问题时，我们必须将其上升到立美实践的高度加以审视

因为，立美是“建立美的形式”，美的形式是“自由运用客观规律（真）以保证实现社会目的（善）的中介结构形式”。[②] 所谓美的中介结构形式有两种，一是用符合客观规律（真）的形式去追求实现社会目的（善）的内容（即真—美—善），二是用社会目的性活动（善）去探索客观规律（真）（即善—美—真）。建立这两种形式的所有实践活动，都是“按照美的规律办事”，也就是立美过程。而音乐创作是其他音乐活动的前提，提供着审美对象、音乐形式，在音乐美的实践中具有第一位的重要意义。因此，只有从立美实践的高度认识音乐创作的本质，才能真正揭示音乐创作的根本意义与目的，也只有这样，才能从根本上推动人类音乐创作立美实践的不断发展与进步。

2. 音乐创作主体要有强烈的立美意识，“立美”思想应始终贯穿音乐创作全过程

需要指出的是，音乐创作过程并不完全等同于立美过程，怎样使音乐创作成为立美的一种，是创作主体所应考虑的关键。“音乐创作与其他艺术创作相比，主要的特征就在于立美主体不仅要把现实生活中的主客体之动态美艺术化，还要把主客体外在的动态转化为音响动态，把主体内的情态与精神运动外化为声音形态”，[③]音乐创作的这一特征特别“优待”了创作主体（立美主体）的情感主观因素，即创作主体的情感主观因素对创作过程、创作成果具有极大的影响（这一现象在一度创作中更为明显）。主体的创作易受主观情感的影响，如果创作者的人生观、世界观积极正确，并且情感体验丰富多样、感觉器官敏锐独到，那么对音乐创作的正面影响较多；反之，有任何一项缺失就会对音乐创作产生负面影响。

---

① 参见赵宋光：《怎样保护创造音乐的智能劳动》，载《中央音乐学院学报》2003年第3期。

② 赵宋光：《论美育的功能》，见《赵宋光文集》（第一卷），花城出版社2001年版，第173页。

③ 修海林、罗小平：《音乐美学通论》，上海音乐出版社1999年版，第357页。



正面影响下，音乐创作能顺利进入立美活动；负面影响下，音乐创作不易进入或无法进入立美活动。因此，创作主体要注意立美意识的培养，最大限度地树立立美意识和尽可能地创造美的音乐形式。总之，只有强化创作主体的立美意识，音乐创作才能成为真正意义上的音乐立美，创作主体才能成为真正意义上的立美主体。

3. 音乐创作应遵循立美原则，摒弃音乐实践过程中的某些不良习惯和欺骗行径

比如，在一度创作中，存在着不尊重他人创作成果的现象，如作曲家直接抄袭民间音乐、传统音乐的旋律，或将改编曲作为自己的创作曲等等。此外，随着社会发展与科技的进步，电子产品也为音乐创作的制假行为提供了条件。在二度创作中，表演者现场"假唱"、"假奏"等以假乱真现象时有出现。而在对音乐成品进行工艺制作的三度创作中，为牟取利益而炮制许多不健康的音乐产品的反美反道德行径，更是滋长了社会音乐生活中的不良风气。上述违背音乐立美原则的所谓音乐创作活动，是与人类艺术生产中对真善美的追求背道而驰、格格不入的。健康良性的音乐创作活动必须遵循立美原则而摒弃上述不良习惯与欺骗行径。

（二）音乐创作对立美理论的完善与发展也有一定的影响

1. 音乐创作是立美在音乐艺术中的一个最为重要的过程，是一切音乐立美活动的前提

"听觉审美意识对象化活动"就是音乐创作，它提供听觉享受的美的重要形式，属于精神生产活动。这种处于实践层面的精神生产活动——音乐创作，是整个音乐艺术实践活动流程中最为重要的一个方面，如前所述，没有立美就没有审美，因此，没有音乐创作也就没有其后的一系列音乐实践活动，作为立美本质的音乐创作是一切音乐立美活动的前提。

2. 音乐创作的方式方法影响立美的发展与完善

立美是"主体驾驭客体、创造客体，目的是通过主体审美意识对象化向人类传送审美意识"①，音乐创作的目的即是通过艺术创作活动向人类传送听觉审美对象。音乐创作过程所采用的方式方法不仅影响到审美对象的完美实现，也是立美的扩充与完善。一度创作中创作主体经过感知、概括、提炼和分析，把握物化美的音响动态；又对音乐元素进行选择并结合已有的审美意识经验，通过记忆、深化和修复，展现审美意识对象的声音形态。当然，严格意义上讲，在二度创作即音乐表演活动中，同样渗透着立美的创造性过程。表演者展现审美意识对

① 修海林、罗小平：《音乐美学通论》，上海音乐出版社1999年版，第355页。

象的方式，既可以是对一度创作成果的再现，也可以是即兴创作，亦或是两者的有机结合。

最后，需要指出的是，立美作为美学理论，仍是十分年轻的。这是一项没有结束的学术创建工作，不论是静态的理论研究，还是动态的实践操作，都需要广大美学工作者加以进一步的研究。音乐创作作为立美在音乐艺术领域的活动过程，将其提升到音乐美学的研究广度和深度也是上个世纪开始的，其研究也仍在不断发展中。总之，以开拓创新的求真、求实态度，从实践出发，对立美、音乐立美、音乐创作等相关重要美学命题及其之间的关系加以更为深入的研究，无论对于音乐美学研究还是音乐实践而言，都具有极为重要的理论与现实意义。

## 思考题

一、什么是音乐创作的本质，具体体现在哪些方面？

二、音乐创作具有怎样的艺术规律？

三、如何认识音乐立美概念？它与音乐创作是怎样一种关系？

# 第五章

## 音乐表演与音乐-行为

音乐与绘画、文学等艺术门类的区别之一就在于，当作曲家完成了某一音乐作品的创作后，这部音乐作品还不能与绘画作品或文学作品一样，直接成为听众的审美对象，在作曲家和听众之间，还存在一个中介角色，那就是表演者。作曲家以乐谱的形式呈现他的音乐作品，而乐谱仅是书面文本，它需要表演者的参与。因此，从本质上说，表演者的使命就在于将作曲家创作成果（音乐作品）的书面文本转化成音响，揭示作曲家的创作意图，展现作曲家心中的音乐作品，使听众可以听赏。可见，音乐表演是音乐实践活动中的关键环节，表演者的工作直接影响到听众的听赏活动。[①]

在论及音乐表演相关问题时，音乐表演必然是一个重要的术语。因此，在进入正文之前，有必要对这个术语的内涵进行梳理。通俗上说，它包含三个层面：首先，它指的是区别于音乐创作和音乐欣赏的一种音乐实践活动，这是一个具有宏观意义上的层面，英文用“performance”表示。比如，“传统意义上的音乐表演与现代的一些音乐表演在性质上具有很大的差异。”在这一句子中，“音乐表演”是一种宏观意义上的音乐实践活动的代名词；其次，音乐表演还指代音乐表演者将作曲家的书面文本转化为音响的整个行为过程，英文用“performing”表示。

① 纵观音乐学文献，可以看出，音乐表演是一个被忽视的领域。许多研究都集中在作曲家创作的音乐作品上，诸如音乐史学对这个领域的研究。在论及这些作品的接受方面，关于音乐作品欣赏的研究也是学者们关注的焦点。然而，作为音乐作品创作和欣赏的中间环节，关于音乐表演的研究可谓寥寥无几。在中国，1987 年秋季，张前教授在中央音乐学院开设“音乐表演美学”课程，它标志着“音乐表演美学”学科建设在我国开始启动。之后，张前教授应《中央音乐学院学报》编辑部之约，撰写了一系列关于音乐表演的论文，可以说，这些论文既填补了学科的空白，也奠定了学科建设的基础。同时，这些年以来，许多专家学者也从不同角度对此进行了深入的探索和考察，这些研究不仅使得这一领域的实践基础得到了增强，而且也提升了这方面研究的理论品格。

比如,“我昨晚听了郎朗的音乐会,他的音乐表演很有激情,放得开,太棒了!”这里“音乐表演”就是指郎朗在操作音乐作品音响的整个过程;最后,音乐表演还指代音乐表演者操作行为的结果——音乐作品的音响,英文用“sound of musical work”表示。比如,“霍罗维茨的音乐表演富有深刻的哲理”。在此,“音乐表演”主要指霍罗维茨表演的结果——音响所体现出的特点。简言之,作为一个重要的术语,音乐表演包含三个层面:宏观意义上的音乐表演活动、音乐表演者的操作行为以及音乐表演的结果——音响。可以说,这三个层面几乎囊括了音乐表演领域的所有方面。

然而,随着音乐的发展,音乐表演样式日益繁多。一些音乐表演原则或规律似乎不能涵盖所有的音乐表演样式,因此,在尚未得出具有普遍意义的表演原则或规律之前,有必要对所论述的音乐表演样式进行具体的界定。本章所论述的音乐表演主要是针对传统意义上以乐谱为依据、具有一定表演场所和听众,以审美为目的的音乐表演。与此相矛盾或不符合这一界定的音乐音响的实践活动,我们也将纳入到美学观照的视野,在后文的“音乐-行为”一节中加以论述。

## 第一节　音乐表演活动的基本特征

音乐表演活动是音乐实践活动的一个中介环节,它是维系作曲家和听众的桥梁,具体涉及以下几个方面:作曲家的音乐作品(乐谱、背景资料)、表演者、实现音响的工具(乐器或歌喉)、音乐作品的音响和听众。由此,音乐表演活动的基本特征包含如下几方面:

### 一、音乐表演活动受制于音乐作品的内在规定性

首先,我们来看两个问题:

1. 一个孩童在大人的鼓励下,坐上琴凳,并开始在钢琴上随意弹奏,一阵抒情之后,大人们报以热烈的掌声。此为音乐表演?

答案:否。也许可以称得上即兴音乐表演。

2. 音乐创作者在冥思苦想之后,在钢琴上试奏心中浮现的部分乐思的音响效果。此为音乐表演?

答案:否。这属于音乐创作活动。

在本章所论及的传统意义上以乐谱为依据的“音乐表演”层面上,表演者的使命就在于将作曲家创作成果(音乐作品)的书面文本转化成音响,揭示作曲家的创作意图,展现作曲家心中的音乐作品,使听众可以听赏。因此,这种表演活动必然受制于作曲家创作的音乐作品的内在规定。换句话说,对于这种音乐表

演活动来说，它的发生源于作曲家的创作。当作曲家创作了某音乐作品，同时留下该作品的乐谱（或其他书面文本），在这样的前提下，音乐表演活动应运而生。如果作曲家声称，他（她）创作了某音乐作品，然而，该作曲家没有以书面文本形式记录下来，那么，在这种情况下，音乐表演活动难以发生。可以说，已经创作的音乐作品及其乐谱文本（或其他文字说明）是本章所探讨的音乐表演得以产生的前提条件。从这个意义上说，以上两个例子并不具有此类特征。

那么，对于音乐表演来说，音乐作品的规定性具体体现在哪些方面呢？

首先，音高和节奏在音乐表演的音响转化过程中可以实现一一对应，属于不可更改的因素。比如，某表演者认为他（她）表演的是家喻户晓的圣诞歌曲《平安夜》，而所有的听众都认为他们所欣赏的是施尼特凯的《平安夜》主题。应该说，这样的表演丧失了作为音乐表演最起码的基本条件——遵循音高和节奏的规定性。因此，有意识地忠实乐谱的音高节奏组合，是实现某音乐表演的基本前提，同时，它也是实现表演者和听众意识性活动指向对象一致的基本保证。①

另一方面，乐谱也标记了力度、速度、连断演奏法等表情因素，然而，这些标记难以在音响转化过程中提供明确的信息。因此，由于乐谱标记上存在的局限，关于音乐作品的背景资料也成为音乐表演可参考的依据，即音乐作品的规定性之一。尽管这些背景资料无法向表演者提供类似乐谱中音高节奏所具有的明确信息，然而，经由表演者的理解，这些资料将影响着表演者对音乐作品表情因素的理解，最终促使表演者在音高节奏所规定的范围内采用某种速度、力度、音色以及连断演奏法。

总之，音乐作品的乐谱文本（或其他文字说明）是音乐表演得以产生的前提条件。同时，由于乐谱标记上的局限，音乐作品的背景资料也成为这种音乐表演活动所应遵从的规定性之一。

## 二、音乐表演是表演者自主的行为，它体现出表演者的审美理想

随着历史的演变，科技的发展，音乐艺术领域也发生了日新月异的变化，出现了以电子机器代替音乐表演者的情况。在 20 世纪电脑问世之后，人们可以借助电脑软件，运用电子技术和设备，直接呈现作曲家创作的音乐作品的音响。从忠实于音乐作品的角度上说，这种电子技术可以再现乐谱的标记和指令，达到表

① 在关于同一音乐作品不同表演版本的研究中发现，不同音乐表演版本在音高节奏方面呈现出细微差异。本章认为，这种差异来源于两种情况：表演者手误以及表演者有意的修改。手误属于临时情况，这里暂不讨论。通过对第二种情况的分析发现，这些修改一般处在一些具有装饰性色彩的位置，或者在一些次要的、辅助的、经过的音乐结构中。

演者无法企及的忠实程度。然而，这并不是音乐表演。从本质上说，音乐表演并不是对作曲家留下的乐谱的原样复制，而是一种自主的音乐行为。这是传统意义上以乐谱为依据的音乐表演活动的另一个基本特征。

（一）乐谱标记的局限性

在以乐谱为依据的音乐表演中，乐谱（或文字说明）将是表演的主要依据，然而，对于音乐表演者来说，即便在具有明确指向性的音乐作品乐谱中，在音乐诸构成要素中，只有音高和节奏可以给予表演者明确、具体的指令。除此之外，在一般情况下，即使创作者也标记了速度记号、连断演奏法（在早些时代的音乐作品中，并没有这些标记）、力度等，但是，这些标记无法给予表演者明确的表演信息，因此，对于音乐表演者来说，他们必然要根据自身的理解进行表演操作。也就是说，表演者必须根据自身对音乐作品背景资料的理解，揣摩乐谱上各种标记的内涵，最后做出表演判断。正如英国指挥家亨利·伍德所说："音乐是写下来没有生命的音符，需要通过表演来给予它生命。"[①]尽管表演者所呈现的音响文本来源于作曲家留下的书面文本，然而，二者毕竟属于不同的物质体系，因此，在表演者将书面文本转化为音响文本的过程中，每一个环节都是表演者完成的，音乐表演的结果——音响来自于表演者的理解。众多音乐表演实践证明，正是由于乐谱标记上的局限，才赋予了音乐表演者自主权。

（二）表演者的个体审美理想

在音乐表演中，表演者的自主行为与其自身的审美理想相关。换句话说，音乐表演所呈现出的任何音响都体现了表演者自身的审美理想。作为"第二度创造"的音乐表演，[②]表演者根据自身对于乐谱的研究，对于作品背景资料的理解，对将呈现的音响进行设计布局，大到音乐音响的整体布局安排，小到具体音乐片断中速度、力度、音色等的微妙变化，都体现出表演者的审美理想。这种审美理想的形成，不仅与表演者自身因素相关，也与表演者所处的历史时代、地理环境等因素相关。正是由于表演者理解的不同、审美理想的不同，造成了不同表演者或同一表演者在不同时期对同一音乐作品的表演呈现出差异。

20世纪中期出现了偶然音乐。其代表人物首推约翰·凯奇。《4分33秒》是其典型之作。表演者以打开钢琴盖表示作品的开始，合上钢琴盖表示作品的结束。在其中的时间范围内，听众所听到的任何音响都可以算作作品的音响。作曲家在这个作品中企图打破艺术与生活的界限。显然，在这部作品中，表演者不可能对即将发出的音响进行事先的布局安排，任何音响都是随机、偶然闯入

---

① 转引自张前：《音乐表演艺术论稿》，中央民族大学出版社2004年版，第2页。

② 参见张前：《音乐表演艺术论稿》，中央民族大学出版社2004年版，第2页。

的，从这个意义上说，这类作品的表演更多具有行为艺术的成分，不具备前面所论述的基本特征。有关这类音乐作品的美学问题，我们将在后文专门加以论述。

总之，作为第二度创作，传统意义的音乐表演活动在符合音乐作品的内在规定性的同时，也体现出表演者的自主行为，反映了表演者自身的审美理想。

## 三、音乐表演活动结果是完整的声音产品，具有不可重复性

在音乐实践活动中，作曲家、表演者以及听众分别承担着不同的音乐职能。显然，作曲家的任务在于创作音乐作品，听众的职责在于聆听。那么，对于作曲家来说，当他们完成了一部音乐作品的创作，事实上，这部作品通常只是以乐谱的形式呈现，然而，作为一门时间的艺术，对于听众来说，对音响的聆听将是欣赏音乐作品的主要方式。[①] 因此，介于作曲家和听众之间的表演者自然就承担起将音乐作品转化为音响形式的任务，由此，以声音（音响）形式呈现的音乐作品必然成为音乐表演活动的结果。这也就是诉诸听觉的音乐艺术与诉诸视觉的绘画艺术之间的最大差异。

（一）声音产品应具有完整性

音乐表演活动的结果不仅是声音的产品，而且还应以完整的方式展现给听众。众所周知，为了很好地向听众呈现音响形式的音乐作品，表演者将经历一些必要的阶段，比如练习、排练等。显然，在这些阶段，表演者在乐器（包括歌喉）上的所有操作也都是以音响的形式呈现，那么接下来的问题是，表演者在练习或排练某音乐作品时，这种行为是否属于本章所论述的音乐表演活动？答案是否定的。这是因为，尽管完整地呈现音乐作品是表演者练习或排练的目的之一，然而，对于表演者来说，为了达到完整呈现的目的，在这些阶段中，音乐作品大多是不完整地呈现。

20世纪中叶，随着录音棚技术的发展，对音乐的机械复制也达到了新的水平，"'（它）会把演员的表演分割成一系列可剪辑的片断'——（它们）可以是不在一个逻辑线索上"。[②] 以电影为例，一个越窗动作之后的"逃跑"可以在几星期之后再拍摄，而"惊慌"的表情则可以由导演安排别人在演员身后制造突然惊喜而产生，然后再把这个来自与情境本来无关的表情贴进故事中。[③] 为了追求音响

---

① 当然，我们也不排除一部分音乐专家通过内心听觉，依据乐谱，达到对音乐作品的欣赏。然而，无论如何，这类的音乐欣赏毕竟属于少数，而且，这种欣赏并不是音乐欣赏的常规方式。

② 转引自宋瑾：《西方音乐从现代到后现代》，上海音乐出版社2004年版，第213页。

③ 参见宋瑾：《西方音乐从现代到后现代》，上海音乐出版社2004年版，第213页。

的美，表演者在录音棚的表演也无须讲究完整性，他们可以分段或分句多次录制，录音师根据自身的审美趣味将最理想的片断进行拼接，组合成一个完整的音乐作品的音响。在此，录音师不仅承担音响的录制工作，还介入音乐表演的处理。由此，由于录音师的参与，音乐作品的音响呈现者——音乐表演者的结构发生变化。可以说，这里音响母本本身就不是完整呈现，不具有音乐表演所要求的连续性和完整性，同时，音乐作品的音响呈现者——表演者的结构发生变化，因此，这种表演录音本身不具有本章所论述的特征。

（二）声音产品具有不可重复性

另一方面，音乐表演活动的结果不仅是完整的声音产品，而且还具有不可重复性。正如赫拉克利特的那句名言，人不能两次踏进同一条河流，不同音乐表演者以及同一表演者在不同时间对于同一音乐作品的表演结果必然具有差异。这种表演结果的差异主要体现在该作品具体的音响呈现方式，而这些具有差异的音响呈现方式来源于表演者对于音乐作品的力度、速度、音色、连断演奏法等因素的不同处理之上。如果继续追溯下去，表演者对这些因素的不同处理归根结底来自表演者自身的音乐理解。因此，可以说，由于主体因素的参与，不同表演者或同一表演者在不同时间对同一音乐作品的理解必然具有差异，使得对同一作品的表演呈现出多种的音响样式，这就决定了音乐表演的结果具有不可重复性，并由此给音乐艺术增添了无穷的魅力。

至此，也许人们会问：在音乐会现场录音之后，由播放器播放出来音乐作品的音响属于本章所论述的音乐表演范畴吗？

我们知道，播放器的音响是由表演者表演得到的。其母本仍然是表演者的表演。也许正由于这种表演具有不可重复性，录音技术得以出现，从而使得表演者可以将那种具有不可重复性的表演音响保留下来，并重复播放。可以说，播放器播放的音响实质上来源于表演者的现场表演，但这个表演在它发生的时间范围内存在，随着时间的结束，音响的消失，此次表演也不存在了。因此，这种机械复制产生的无数次播放不能属于音乐表演，充其量只能算是这次表演的附属品罢了。“音乐现场表演的‘实物’与该实物的复制品之间的区别就在于前者是活生生的，后者则是没有生命的”。[1]

事实上，自动钢琴也属于一种录音技术的运用。从表面上看，自动钢琴是在一卷纸卷上按音符的时值和音高穿凿大小不同的孔。其表演器用打孔纸卷（打孔位置与钢琴谱相符）操纵；用足踏风箱鼓风，风通过纸卷缓缓转动的纸卷上的孔位，驱动机械连动相应的“木手指”击琴键奏出音乐。此后也有设计将外附的



① 宋瑾：《西方音乐从现代到后现代》，上海音乐出版社2004年版，第215页。

表演器直接装置于钢琴内部，由此亦可控制速度、力度、踏板等。但不论怎样改进，这些打孔纸卷都是由表演者根据乐谱表演而得到的。这里表演与上文提到的表演区别在于，前者表演的目的在于获得打孔纸卷，而打孔纸卷产生的最终目的在于：在没有表演者的前提下，可以呈现音乐作品的表演音响，同时，这种呈现可以多次，甚至无数次；而后者的表演目的在于呈现表演音响。显然，自动钢琴与录音播放器在本质上相似，这些无数次的"表演"并不具备音乐表演的特征。

总之，由于音乐表演在音乐实践活动中的中介地位，音乐表演活动的结果必然以声音的形式完整地呈现，同时，由于表演者主体因素的参与，音乐表演的结果具有不可重复性。

## 四、音乐表演活动需要倾听的听众

20世纪中叶出现的环境音乐，其主旨就在于打消音乐与生活的界限。在表演方面，与传统的表演也存在很大的差异。比如保兰·奥利威罗斯(Pauline Oliveros)创作的《波恩节日》(Bonn Feier，1976)。这个"环境剧院"的作品以整个城市或大学作为演奏舞台。库卡斯是这样描述它的："发生在环境中的所有日常行为都是表演的组成部分，然而也有许多专门的表演者——演员、音乐家群体、戴空白标记的纠察员等等。此外，还有一些'伪装的警卫'，他们站在靠近日常环境声音的音源(摩托、健身房、交通)的地方，并且为过往行人指出它们来。作品结束于一个'最后的仪式'，在那里，表演者们移成一圈，围绕着一堆篝火唱颂'Feier'，'直到每个人都无法再参与为止'。"[1]

这是否属于本章所论述的音乐表演范畴？

作为一门听觉艺术，在音乐实践活动中，聆听是一个关键的、也是最后的环节。音乐表演作为音乐创作和音乐欣赏的桥梁，其活动的本质在于将作曲家创作的信息传达给听众，其服务对象必然是听众。这是因为，"作品一旦出版了，作曲家就失去'所有者'的身份，表演者的主要任务是服务于现代的听众"。[2] 在上文《波恩节日》的表演中，其最显著的特点就是听众的缺席。在此，表演者和听众的界限打破了，他们融为一体，共同经历、参与展现音响的过程。与其说他们是听众，倒不如说他们就是音乐作品的音响制造者。由于欣赏主体——听众的缺席，传统意义上音乐实践活动的链环减少了，这里的音乐表演不再承担传统意义上的表演职责和任务。显然，这种表演并不属于本章所论述的音乐表演之列。

可见，对于音乐表演者来说，听众是一个不可忽视的对象，也是他们在音乐

---

① 转引自宋瑾：《西方音乐从现代到后现代》，上海音乐出版社2004年版，第171页。

② Taruskin，R.. Text and Act.，New York：Oxford University Press，1995，p.47.

表演时需要考虑的一个重要因素。而且，对于音乐表演来说，其受众对象——听众具有一定的规定性。

（一）需要听众具有专注的、有意识的聆听状态

听众是否处于专注的、有意识的聆听状态，这也是传统意义上音乐表演对听众的规定性之一。具体来说，就创作者和表演者在音乐创造实践中所倾注的精力来看，可以推出，听众在接受的实践活动中也必须是专注的。这里的倾听更多指向专注的、有意识的聆听。从表面上看，在整个活动中，听众仅仅是音乐接受者，但事实上，听众在接受音响的同时，也在对表演者呈示的音响进行理解、取舍乃至创造，它参与了音乐作品意义的实现过程。

众所周知，就音乐的功能而言，它具有审美、治疗、放松、配乐等功能。表演者不仅在音乐厅进行音乐表演，在许多场合，音乐表演的行为也在发生。例如，在餐厅进行音乐表演，可以想像，在餐厅的人更多是作为食客，以享受美食为目的，而不是为了享受音乐，他们很难对表演者呈现的音响进行专注、有意识地聆听，因为这里的音乐充其量仅仅是一种配乐。因此，从这个层面上说，这类音乐行为不属于本章所论述的“音乐表演”范畴。

（二）听众意见反馈的非“即时”性和听众结构的不可选择性

听众的反馈和听众群的选择情况也属于传统意义上音乐表演对听众的规定性之一。比如，从听众的角度上看，试听属于音乐表演吗？显然，在试听过程中，可能也有老师或朋友在场聆听，从某种意义上说，这些人员也充当着听众的角色。然而，事实上，这些老师或朋友聆听的主要目的在于从听众的角度对表演者提意见，而且，这些意见是即时反馈给表演者。这里“即时”很重要。这是因为，对于传统意义上的音乐表演来说，听众的意见经常以音乐评论的方式事后反馈给表演者，它不可能是“即时”的。同时，在听众群的选择方面，二者也存在不同。在试听环节上，表演者可以根据自身的需要进行选择听众。而对于后者来说，表演者难以对听众群做出个人的选择。因此，根据听众意见的反馈是否“即时”以及听众结构是否可以选择两个层面进行判断，“试听”不具有本章所论述的基本特征。

## 五、音乐表演活动依赖于表演者一定的技巧训练才能实现

如上所述，音乐表演活动是表演者根据音乐作品的内在规定性，通过特定的乐器（或歌喉），向听众呈现该作品的音响。这里，表演者与乐器之间体现了主体对客体驾驭与被驾驭的关系。由此，表演者对乐器（歌喉）的驾驭能力也成为音乐表演研究的一个话题。这种驾驭能力就是通常意义上的“技巧”。



简单地说，表演者的技巧包含生理机能上的技巧和音乐解释上的技巧。对

于前者的训练主要是为了获得机能上的运动自如，比如手指运动的速度、灵敏度和独立性等。音乐解释上的技巧主要体现在表演者在特定的音乐作品中，为了表达的需要，对表情因素的控制能力，比如，在特定音乐片断中，运用某种力度、速度、音色等表情因素来表现理想的音响效果。具体说来，在某一音乐片断中，根据表情需要，表演者要做到由弱到强，然后回到弱的力度变化；在速度上，在该片断的结尾，配合以弹性速度的变化；同时，在音色上，表演者还要追求玲珑剔透的声音效果；等等。

尽管如此，不论是生理机能上的技巧还是音乐解释上的技巧，表演的技巧仅仅是一种手段，音乐艺术的表现才是音乐表演的最终目的。然而，作为一门表现的艺术，音乐艺术的表现离不开一定的表演技巧。没有一定的表演技巧何以表达表演者自身的音乐构思？举一个例子，一位年轻音乐家在音乐会上演奏一套高难度的曲目，而且演奏得精彩、辉煌，给听众留下深刻的印象。试想一下，这一切必然与这位音乐家快速、准确、灵巧的手指技巧分不开的，与音乐家（对力度、速度、音色等）高超的控制能力、严谨的布局设计分不开的。可以说，技巧是音乐表现的前提。自古以来任何一位音乐表演艺术家的成功，都与其高超的表演技巧分不开的。

一般来说，为了达到类似的音响效果，表演者必须对其自身生理机能和音乐解释上的技巧进行不懈的训练。俗话说，“台上一分钟，台下十年功”。就是指这个道理。在听众看来，表演者台上的操作似乎是信手拈来的，就是这种信手拈来的本领，需要进行无数次的练习才能得到。

当然，对于不同的音乐表演者来说，他们在生理机能和音乐解释上的练习数量上是有区别的。也许有的表演者天生生理机能较好，那么，他们的机能训练就相对可以少些。但无论如何，不需要进行技巧训练的表演者是不存在的。同时，技巧的训练与表演的成功是成正比的。埃里克松（Ericsson, K. S.）与他的同事发现，小提琴学生在 20 多岁时的表演水平与练习的时间之间存在极大的相关。在 21 岁时音乐学院表演班上最好的学生大约已经累计练习了 10 000 个小时，而同一学院教育专业学生的练习时间就比他们少一半。同时，克雷姆帕（Krampe, R.）的研究也发现，专业钢琴家与业余钢琴家之间也出现类似的差异。[①]

可以说，音乐表演活动依赖于表演者一定的技巧训练才能实现。在 20 世纪，由于电脑的发展，通过电子合成技术，也可以呈现音乐作品的音响。通过操

① 转引自[英]迈克尔·J. A. 豪、简·W. 戴维森、约翰·A. 斯洛博达：《天生的才能：现实还是神话》（下），蒋存梅译，载《中央音乐学院学报》2005 年第 2 期，第 79 页。

作，无论多么快速的音乐，多么复杂的表情设计，机器均可以达到。对于这种机器来说，任何的音响呈现都不存在技术的问题，因此技巧的训练在这里并不存在。然而，这些机器无法呈现出活生生的、具有人类情感的音乐音响，它们仅仅是对乐谱的原样复制，既缺乏表演者的创造性，也不具有不可重复性。从这个角度上说，通过电子合成技术呈现音乐作品的音响，并不属于本章所论述的“音乐表演”范畴。

综上所述，上文围绕着传统意义上以乐谱为依据的音乐表演活动所涉及的几个方面——作曲家的音乐作品（乐谱、背景资料）、表演者、实现音响的工具（乐器或歌喉）、音乐作品的音响和听众，结合一些20世纪先锋音乐表演样式，论述了该音乐表演活动所具有的五个基本特征。事实上，对于一些新的表演样式来说，它们可能也具备其中的一些特征，但它们并不属于传统意义上以乐谱为依据的音乐表演。这是因为，对于这种音乐表演来说，它必须同时具备以上五个基本特征，缺一不可。

## 第二节　音乐表演者的任务

音乐表演作为音乐创作和音乐欣赏的中介环节，简言之，表演者的任务表现为将音乐作品从书面文本转化为音响文本，使听众得以欣赏。也正是在这书面文本转化到音响文本的过程中蕴含着表演者的任务，即忠实音乐作品的内在规定性和表演者主体性的参与。

### 一、忠实音乐作品的内在规定性

设想一下，当某一表演者要表演某一音乐作品时，他需要做什么？作曲家留给表演者的是音乐作品的书面文本，什么是音乐作品？表演者不得而知，查找作曲家留下的书面文本就成为表演者的首要任务。在大多数情况下，这种书面文本包含乐谱和音乐作品的背景资料。而乐谱经常就是音乐作品的直接化身。通过对音乐作品背景资料的理解，表演者首先应确定一个最合适的乐谱版本，之后就是对乐谱进行研读以获取表演的信息。

可见，表演者须严格服从乐谱的标记，才能达到对作曲家音乐作品的忠实，并呈现出该音乐作品的音响。显然，在“表演者—乐谱（及背景资料）—音响”这三个环节中，问题的核心是乐谱（及背景资料）。其原因是，音响的合理性与否取决于前两个环节之间的关系，即表演者是否忠实乐谱以及乐谱是否可以给表演者提供合理的表演信息。当表演者将忠实乐谱（及背景资料）作为必须存在的前提之后，那么，乐谱（及背景资料）是否可以给表演者提供表演信息就成为问题的

中心。由此，对表演者忠实音乐作品内在规定性问题的探讨就演变为探讨乐谱（及背景资料）的标记是否能给表演者提供具有一一对应的表演信息的问题。

（一）乐谱

乐谱是音乐表演的重要依据。一般情况下，它记录着音乐的音高、节奏、分句法、力度、速度等因素。在下文中，我们将通过论述乐谱各种标记在音响转化过程中所具有的特点，阐述表演者在忠实音乐作品的乐谱规定性方面所能达到的程度。

1. 音高和节奏

我们知道，对于传统意义的音乐作品来说，音高、节奏、节拍、调式、调性、力度、速度、音色和表演（演唱）方式等是音乐的形式因素。在这些因素中，特定调式调性下的音高节奏组合形成音乐作品的旋律与和声，它们构成音乐作品的主要因素，这些要素恰恰也是乐谱上明确标记的内容之一。可以说，在音乐表演过程中，这些因素可以达到一一对应，因此，它们在音乐作品中具有重要的意义。由此，音高节奏组合在音响转化过程也被赋予了特殊的意义。

一方面，就音高节奏组合本身而言，特定的音高节奏将具有特定的内涵，产生特定的感性样式。任何一个音乐片段都是特定调式调性的音级在时间中的运动，而且特定位置的每一个音级都具有特定的意义；同样地，特定音符时值的长短及其所处的节拍位置也具有特定的内涵。如果某一音高或节奏发生变化，音乐的感性样式也将随之改变。

不仅如此，特定调式的音高、节奏组合还决定了（或至少暗示）音乐的内在结构和基本性格。

以莫扎特第十首钢琴奏鸣曲（K330）第一乐章再现部中的第 96、97 小节为例（见谱例 5-1），在第 96 小节中，从 A 开始，三度进行，而后级进至 C；第 97 小节的情况与此相类似，不同在于，它的起始音符为 G，四度跳进，级进至 C。从整体上说，这两个音列给人带来轻松、平顺、流畅的印象，而加拿大钢琴大师古尔德（Gould）两次录音（1958 于奥地利，Sony SMK 52 626；1970 于美国纽约，Sony SM4K 52 627）都对这两个音列进行相同的更改（见谱例 5-2），无疑，古尔德所呈现的音响与乐谱本身所隐含的音响感性样式具有差异。同时，由于音列结构的改变，无形中强调了这个属音到主音的解决，音列的上行受阻，使人产生停顿，而不是流畅的印象，从纵向看，则产生倚音的效果。可以说，类似这种音高、时值的更改影响了音乐的基本性质。

谱例 5-1,第 96、97 小节

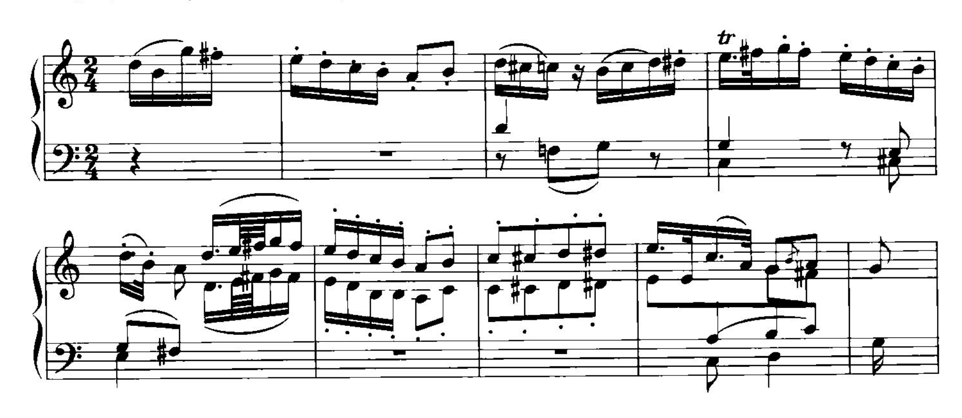


谱例 5-2,古尔德(两次)弹成



另一方面,音高节奏组合还对音乐内在结构的逻辑发展具有重要作用,它暗示着音响转化中力度、速度以及音色等因素的采用。下面再以莫扎特 K330 奏鸣曲第一乐章呈示部的结束乐句(1a,Coda)为例(见谱例 5-3)说明。事实上,在这里,第 34～36 小节是一个音乐小分句,第 36～38 小节和第 38～42 小节分别是它的两个发展。原形中六度的跳进以及结尾的半音下行,给人一种叙述性的感觉,略带伤感,欲言又止。在第一发展中,虽然没有了六度的跳进,音乐平直,语气显得较为肯定,力度有些加强,但结尾的三度—二度的进行仍让人感到意犹未尽,这里隐含着弹性速度的存在可能。在第二发展中,音级级进,左右手的八度进行,加强了语气,同时,伴随着附点节奏所赋予的动力感,使音乐平稳地向后推进,旋律线的波浪也越来越大,暗示力度再次增加,钢琴的触键也更为快速,音色上显现出果断、干净的特点;而在结尾的八度跳进造成了较长的叹息,在后面的三度—二度、二度—二度进行的调和下,使这种叹息趋于缓和,音色变为阴柔的色彩,力度减弱,速度稍许放慢。由此,人们不难看到,由于音乐本身的发展进行,口气越来越肯定,使得三个层次的情感浓度逐级加强,暗示了音色、力度、速度、触键法等方面的变化。

谱例 5-3，第 34～42 小节




由上可见，音高、节奏是音乐的主要构成因素，在乐谱转化成音响过程中，它们可以实现一一对应，因此属于相对稳定的、不可改变的因素。它们不仅决定了音乐作品的基本性质、内在结构及其逻辑进行，同时，还暗示了音响转化过程中表演者对力度、速度、音色等的采用。正是由于音高节奏组合的这些特性，规定了某一表演之所以成为某一作品的表演，同时它也决定了对同一作品不同音乐表演的某些相似性。

2. 速度

人们经常可以在乐谱上看到 Allegro、Andante、Lento、Allegretto、Presto 等速度术语。有时在这些速度术语后还标有其他速度术语，进一步对音乐的速度进行某种界定，如 Allegro Moderate；有时还在这些速度术语后加上表情术语，如 Adagio cantabile，Allegro con brio，Andante comodo 等。就这些速度术语而言，它们之间的确存在差异。

那么，对于表演者来说，这些速度术语是否也像音高节奏组合一样，在音响转化过程中，具有一一对应关系，从而真正达到忠实作品的层面？

据悉，这些术语最初都是取自于意大利人的日常语言，如 Allegro 一词，在 18 世纪初的音乐术语中，只表示"快乐"、"活泼"的意思，[①]当时，"Allegro"在不同的音乐中，人们对它的理解也不同，比如，宗教乐曲中的 Allegro 和世俗乐曲

① 有关速度术语的详细内容，可参见张宁和、罗吉兰编《音乐表情术语字典》，人民音乐出版社 1999 年版，第 1 页。

中的 Allegro 意义就有区别。即使同样在世俗音乐中,不同的人对"Allegro"的看法也不同。后来,维也纳的音乐教师兼自动乐器的发明者梅哲在 1816 年发明了节拍器,在节拍器的刻度上标上了速度术语,如 Andante=66,从某种意义上说,音乐的速度从此有了较为明确的表演根据。

贝多芬曾十分醉心于这种速度标记法,根据他的学生兼秘书辛德勒在他撰写的《贝多芬传》中记载贝多芬对《第九交响曲》的节拍数标记情况:由于第一次的标示遗失了,他只好再重新标示一次,后来找到了原来的一份,对照之下竟然每一乐章都不同!因此他很生气地说,"不必节拍器了!有感觉的人不需要它,没有感觉的人就是有了它也没用——反正他还是跟着乐团跑"。[①] 里姆斯基-科萨耶夫也曾就节拍器的速度发表意见,他说:"节拍器的速度我是为非音乐指挥标出的(他还加了个不礼貌的形容词),不然,天晓得会搞出什么名堂。指挥-音乐家是不需要节拍器的,他根据音乐听得出速度。"[②]类似的例子还有很多。此外,稍有表演经验的人都知道,即使在乐曲开始时用节拍器定下速度,在表演的过程中,根本不可能始终保持这一速度。

可以说,尽管速度术语可以给表演者提供大致的速度范围,然而,无论作曲家对速度的标记多么详细,在音响转化过程中,表演者都无法获得一一对应的关系,从这些速度术语中获得类似音高节奏组合所提供的具体而又明确的速度。

3. 分句法

与速度一样,音乐的分句也是乐谱上可以标记的因素之一。音乐的分句法包括音符的连断法和乐句内的结构组合。所谓音符的连断法,指的是音乐的连音、跳音和非连音。乐句内的结构组合指音乐中两个以上音符的连奏组合。一般说来,连奏意味着圆弧线所包括的音符为一个群体或组合,它在一定程度上消解了各个音符的独立性,使它(们)从属于某(些)音符。而断奏则强调音符的独立性,相对削弱音符之间的从属关系。因此,作曲家经常在乐谱中运用连断或乐句内的结构组合强调他想强调的音符或节奏音型,暗示音乐的某种特定感性样式。

与速度术语不同,乐谱中的分句法在音响的转化过程中具有一一对应,属于相对稳定的因素。然而,事实上,对于表演者来说,不同的乐谱版本对于同一音乐作品的结构分句及连断标记具有不同。这是因为,在不同的历史时期,作曲家在标记分句法的详略情况并不相同。而对于那些标记较为简略的音乐作品来

---

① 转引自徐颂仁:《音乐表演的实际探讨》,全音乐谱出版社 1987 年版,第 52 页。

② [俄]鲍里斯·阿萨菲耶夫:《音调论》,张洪模译,人民音乐出版社 1995 年版,第 102 页。

说，乐谱出版商经常按照自身的理解，进行“理所当然”的添加。

举一个例子，在巴洛克时代，乐谱上并不标记音乐的分句。到了古典时期，乐谱的标记逐渐详细。海顿在交响曲《钟》的小步舞曲乐章中就详细记录了分句。根据手稿，海顿仅在第 2 小节和第 6 小节的十六分音符上标记连接线，然而，出版商却在这首舞曲的所有十六分音符上都标上连接线，他们认为，海顿仅标记一部分，而在其他类似的地方省略了这些记号。[①] 类似的情况在古典时期的许多乐谱中都可以看到。另一方面，按照当时的记谱惯例，连接线不能跨过小节，但是，我们可以在许多版本中找到连接线跨小节的现象。我们是否可以假设，这种记谱法在有些时候并不能完全准确地表达作曲家的想法？

我们认为，由于不同的分句法影响着音乐中所强调的部分，使音乐呈现不同的感性样式，而且，在乐谱—音响的转化过程中，分句法可以实现一一对应。因此，原则上说，表演应遵从作曲家在乐谱上的分句法。但是，由于当时作曲家对分句标记的简略性和出版商“理所当然”的补充以及记谱规则的局限性，不可否认，乐谱标记的分句法存在着误导的可能性，因此，现代表演家在表演中，在忠实乐谱分句法的同时，应依靠自身的听觉，从音乐出发，对乐谱的分句法做出合适的判断和选择，这样，对分句法的解释也将呈现出多种可能性，无形中为音乐的表演提供了更大的空间。

4. 力度

可以说，当音高、调式、节奏和节拍确定了之后，音乐作品的基本性质就形成了；当乐谱—音响转化的速度、分句法等因素明确了，可以说，音响呈现样式的基本框架也就形成了；如果在音响中赋予力度的变化，犹如生命体中注入血液，则音乐的灵性或活力就由此产生，可以说，力度虽然不是音乐的主要决定因素，但它在乐谱—音响转化过程中的作用是毋庸置疑的。它无处不在，始终处于变化之中，这种变化逻辑在特定的上下文中具有唯一性，同时，由于力度变化的张力也引起了音乐的小范围速度变化。

我们知道，乐谱标记有音乐作品的力度及其变化，然而，对于表演者来说，与速度术语相似，这些力度标记无法给表演者提供一个具体的、明确的、与音响呈现具有一一对应关系的表演信息；同时，与分句法的标记相似，在不同的历史时期，作曲家对力度标记的详略情况并不相同。而对于那些标记较为简略的音乐作品来说，乐谱出版商经常也是按照自身的理解，进行“理所当然”的添加。

在巴洛克时期，乐谱没有标示力度记号。自从 18 世纪曼海姆乐派在管弦乐

---

① 参见 FREDEIRCK DORIAN, *The History of Music in Performance*, New York: W. W. NORTON & COMPANY. INC., 1966, p. 158.

队中做出力度的各种尝试后，古典乐派的作曲家对力度的标记开始详细起来，他们不仅标上了 f 和 p，而且对渐强和渐弱都有标记。可以说，“与以前的乐谱相比，作曲家详尽的标记足以确保表演的忠实，这些增加的记号是作曲家通过乐谱与表演者沟通的手段之一”。[①] 然而，无论作曲家认为乐谱的力度标记多么详尽，都难以用精确的计量方式来确定乃至记录乐谱—音响转化过程的力度形态。再则，对表演者来说，同样一个“f”，由于它是一种书面符号，不具有音响转化的一一对应性，不同表演者的内心对它的音响印象必然不同。尽管整首乐曲的某些力度发展逻辑的标记相同，由于乐谱上的力度记号在表演者的“内心计量”上无法精确标示，因而存在着一定的差别，这样，就必然造成乐曲的力度变化幅度的不同以及内在细节上力度变化的差异。可见，由于乐谱对力度记录的简略性（所谓简略性，表示并非逐个音标记），以及力度记号在音响转化中的不确定性（所谓不确定性，表示难以精确计量），使表演者无法从中获得类似于音高和节奏因素的唯一对应性，从而呈现出多种的音响感性样式。

可见，表演者在将乐谱转化成音响的过程中，音高、节奏可以在音响中实现一一对应关系，属于相对稳定的因素，而对于力度、速度等因素来说，虽然乐谱也明确标记，其变化的逻辑关系可以在音响中得到体现，但在音响的转化过程中，其变化的幅度则需要表演者的把握。而对于分句法来说，尽管在表演中也能实现一一对应的关系，然而，由于现有乐谱标记的分句法有的来源于乐谱出版商的添加，因此，与力度、速度一样，在音响转化过程中，它们的实现依从于表演者的理解，可以说，它们都属于可变性的因素。事实上，一些表演大师也把乐谱的这些部分称为“主观的解释部分”（作曲家自己对作品的解释，不属于音乐作品本身）；相应地，把乐谱中音高和节奏部分称为“客观的作曲部分”，而且他们认为不实现或改变这一部分就是歪曲作品的形式或缩小作品的内容。[②]

（二）音乐背景资料

由于乐谱标记不能给表演者带来明确的、唯一的表演依据，因此，有关作曲家和音乐作品的背景资料也成为音乐表演的另一个必要的参照。那么，在实际表演中，它们可以提供哪些表演者信息呢？

任何作曲家都是处于特定时代的人物，他们的创作总是与当时的社会、艺术思潮以及他们个体的性格、人生观等因素分不开的，这些因素在他们的艺术作品

---

① FREDEIRCK DORIAN, *The History of Music in Performance*, New York: W. W. NORTON & COMPANY. INC. 1966, p. 156。

② 参见[俄]李别尔曼：《表演者在音乐生活中的作用》，刁蓓华编译，载《中央音乐学院学报》1994 年第 1 期，第 54 页。

中或多或少有所体现，因此，同处一个时代或一个地区的作曲家，他们的创作具有一定的相似性，这种相似性具体体现在特定时代的音乐风格。然而，由于个性的差异，不同作曲家的创作仍存在不同。对于同一个作曲家来说，由于思维定式的影响，他的所有作品都具有一定的共性。同时，由于个体众多因素的综合作用，因此，对于特定的音乐作品来说，它不仅具有特定时代以及作曲家创作的共性，而且也具备区别于其他作品的特性。以上这些就是本章所指的音乐背景资料，它们或由作曲家本人，或由他们的同时代人，或由后人以文字的形式记录下来。

毋容置疑，音乐背景资料可以使表演者加深对音乐作品的认识，对表演具有一定的积极作用。我们难以想像一个对莫扎特时代记谱法一无所知的人，能够深刻领会莫扎特乐谱标记的含义。换句话说，一个对莫扎特及其音乐作品的背景资料毫无了解的表演者，不可能出色地表演莫扎特的音乐。然而，音乐的背景资料是否如乐谱的音高、节奏一样，在乐谱—音响的转化过程中具有指代意义上的一一对应性，能直接给表演者提供有关音响呈现方式方面的帮助呢？音乐是听觉艺术，它是听来的，而不是看来的，无论文字资料叙述得多么生动，它们毕竟是语言文字，与音乐的音响相比，分属于两个不同的系统。同时，语言文字具有语义性，属于认识活动的范畴。而声音形态的音乐，既不具有语义性，也不具有视觉性，人们无法通过它达到类似于语言文字所能够获得的理性认识的目的；当然，也无法通过它达到类似于有形图像所能够获得的（视觉）感性直观的目的。因此，对于表演者来说，当他们面对这些音乐的背景资料时，主要目的在于掌握语义，获得一定的理性认识。由于这两种物质材料的根本差异，必然使音乐背景资料无法实现如乐谱中的音高、节奏和实际音响所能够达到的一一对应性。

因此，作为书面文本的背景资料，不能与音响的构成因素实现一一对应。相反，它能提供表演者一定的理性认识，作为表演者的知识储备，成为表演者个人知识素养的一部分，对表演音响的呈现产生间接的作用。这样，无形中音乐的背景资料就给表演设定了很大的弹性空间。

总之，对于乐谱来说，作为音乐表演的重要依据，一方面，它明确地记录音高、节奏等音乐的基本因素，从而为音乐表演提供明确的依据。另一方面，乐谱对于音响呈现方式的一些构成因素，如音色、节奏的摆动以及自由节奏等因素无法记录，即使在可记录的力度标记中，仍具有简略性；对于音乐作品的背景资料来说，由于物质材料的差异，它也不能与音响的构成因素实现一一对应，由此，这些书面文本无形中给表演留下了空白，可以说，“当时的作曲家主要委托表演者，

从音乐出发，根据表演者的经验和审美趣味来决定”，[1]这种开放式的观点并未给表演作任何规定，反而给表演留下了很大的空间。我们称之为书面文本的空缺性。再则，由于书面文本对音响呈现方式的一些构成因素的标记没有明确的指向性，如速度和一些力度记号等，从而产生多种意义，我们称之为书面文本的多义性。

## 二、表演者的主体性参与

面对具有空缺性和多义性的音乐作品的书面文本，表演者应如何通过自己的演奏组织这些音符？换句话说，表演者如何根据音高节奏组合的规定性，根据音乐背景资料所提供的信息，呈现出音乐作品的音响？

当表演者面对音乐作品的乐谱及背景资料时，他们都不是一个“真空人”，正如耀斯所说：“我们从不空着手进入认识世界，而总是携带着一大堆熟悉的信仰和期望。”[2]在认识活动中，这些已有的信仰和期望必然影响着人的接受理解活动。在对音高节奏组合的接受理解中，它不仅包含着理性的认识（知）活动，而且还包含着表演者的审美经验和审美趣味以及由此产生的审美判断。可以说，理性的认识活动主要与表演者的音乐知识素养相关，[3]审美经验和趣味都不同程度地受制于表演者个体的音乐知识修养和表演者的性格、艺术观、生活阅历以及所处的民族、区域和时代特点等等，其中，表演者的性格、人生观、生活阅历形成了他独特的个性。表演者审美经验的生成在某些方面取决于个体对知识的接受，所获得知识的多少影响到审美经验的丰富与否。审美趣味更多取决于个性，也就是个人的喜好。当然，对于审美经验与审美趣味来说，它们二者虽然都是独立的因素，但不可否认，它们之间互相作用、互为影响。由此，在下文中，本章着重选取表演者个体因素中最基本的两个因素——音乐知识素养和个性进行论述。[4]

（一）表演者的音乐知识修养

众所周知，作为感性艺术的书面符号，与文字语言不同，乐谱的音符不能显

---

① R · LARRY TODD and PETER WILLIAMS (ed.), *Perspectives on Mozart Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p.26.

② ［德］汉斯·罗伯特·耀斯：《审美经验与文学解释学》，顾建光、顾静宇、张乐天译，上海译文出版社，1997年版，第7页。

③ 不可否认，表演者其他方面的知识修养对音乐表演也具有一定的影响作用，笔者认为，由于音乐知识修养在表演中的重要作用，本章着重对音乐知识修养展开论述。

④ 当然，表演者的个性对表演者先有的音乐知识积累也有不可否认的影响作用，本章仅仅出于论述的方便，将二者并列对待。

示明确的概念性语义，也不能提供类似绘画艺术所呈现的可见的视觉形象，对于大多数的音乐外行，乐谱的标记仅仅是一些无任何含义的符号，而对于表演者来说，乐谱是演奏的依据，是音乐作品的书面符号。每一个音符及其组合都具有特别的含义，它们暗示着某种音响。可以说，具备一定的音乐知识修养是表演者洞察音乐作品中潜在音响生成的前提，因此，成功的音乐表演与丰厚的音乐知识修养是分不开的。

音乐知识修养包含理性音乐知识和感性音乐音响的积累。

1. 表演者的理性音乐知识

理性的知识包括音乐理论知识和音乐作品相关的背景知识。在音乐的接受中，一方面，表演者通过对乐谱上所有标记的吸收，运用音乐理论的知识理解音高节奏组合的意义，分析音乐的结构逻辑，包括曲式结构、乐句以及乐句内更小单位的组合等等，从而寻找音响呈现的逻辑重音，即音乐的骨干音以及与其他音符之间的从属关系，把握音乐的内涵。另一方面，表演者通过借鉴史学提供的对音乐作品相关背景资料的研究成果，推断乐谱中未标明的音乐表情因素，从而展现合理的音响样式。

2. 表演者的感性音响积累

作为感性的听觉艺术，音乐接受理解环节中的任何行为都必须服务于感性，与听觉联系起来，因此，几乎是与乐谱标记接受的同时，表演者通过自己的内在听觉将所接收到的信息化为音响或通过外在的音响进行审美判断，补充、更正音响呈现样式。这是音乐接受第二层面的内容。在这一层面中，表演者感性的音响积累起着主要作用。在此，值得一提的是，表演者自身的音乐演奏技术对其音响的呈现也具有不可忽视的作用，由于篇幅有限，本章对此不再展开论述。

如果就表演者个人的音乐知识修养与乐谱的接受理解二者之间的关系打个比方，以登山的高度与所得到的视野关系来比喻是再恰当不过了。当一个人处于山脚下时，他所看到的不过是与他个人高度一致、视野所能光顾到的景色；然而，一旦他登上山顶，他的视界决不是处于山上的其他任何高度所拥有的视界所能及。也就是说，表演者所拥有的音乐知识修养就好比是他所处在山上的高度，表演者的音乐知识修养越丰富，他的音乐理解力就越强，“接受者理解力的水平愈高，这个理解也就愈深，传递给他的东西也就愈多”，[①]他从空缺性和多义性的作品书面文本中把握到的内涵就越多，其呈现的作品音响也更深刻、合理。反之，如果表演者所看到的仅仅是乐谱的表面意义，尽管表演的音响也来自对乐谱

① [波]卓菲娅·丽莎：《音乐美学新稿》，于润洋译，人民音乐出版社 1992 年版，第 55 页。

的接受理解，但它们不免显得苍白、缺乏深度。

在音乐表演中，经常有这样的现象，同样的音乐作品，在一般的表演者手下，我们听到的是平淡无味的音乐，而通过一些大师的演奏，作品则焕发出无穷的魅力，美妙无比，让人回味无穷。C·P·E·巴赫曾经谈到："作曲家写下的音乐作品，如果让一个洞察力灵敏的、知道什么是成功演奏的人来演奏，作曲家就会惊讶地发现他的音乐中竟会有一些他不知道的、不敢相信的东西。"[①]因此，表演者具备的音乐知识修养也是音乐表演的基本前提，它决定着音乐表演的接受与理解，是合理的音响呈现的必要基础。

（二）表演者的个性

假设有这样的一种情况，两个表演者具有相当的音乐知识修养，我们是否可以由此得出：他们呈现的音响样式完全一致呢？答案是：否。当表演者面对乐谱，开始对乐谱的标记接受理解，他们不仅将自己音乐知识修养投射到接受理解的活动中，而且，表演者自身的个性也在其中发生作用。

不同的时代、不同的民族、不同的地域造就不同的人群，这些因素对人的个性形成产生影响。除此之外，处于同一时代、同一民族、同一地区的人们，他们的性格、艺术观、人生阅历等也不尽相同。这些就是个性的组成因素。在人的一生中，个性决定了他对信息的接受，决定了他的行为方式，决定了他的所有方面。

诞生于20世纪60年代的接受理论学派对此有深刻的论述。该学派的代表人物耀斯认为，在接受活动开始前，任何读者已有自己特定的"期待视界"，所谓"期待视界"是指文学接受活动中，读者原先各种经验、趣味、素养、理想等综合形成的对文学作品的一种欣赏要求和欣赏水平，在具体的阅读中，表现为一种潜在的审美期待。有时耀斯也将这种独特意向称为对某作品的"前理解"。[②] 我们认为，这里的经验、趣味、素养、理想在很大程度上是由读者的个性所决定的，而读者个性的不同又决定了这些方面的区别。这种阅读前的意向和视界，决定了读者对所读作品的内容和形式的取舍标准，决定了他在阅读中的选择和重点，也决定了他对作品的基本态度和评价。因此读者对文学作品的接受是"阐释性的接受"，而阐释就必然涉及主观性问题，因此，由于不同读者的个性差异，无形中就造成了"一千个观众心中就有一千个哈姆雷特"的现象。

在我国，早在魏晋南北朝时期，曹丕就（第一次）提出主体的气质、个性、才能在艺术活动中的重要作用，他在《典论·论文》中指出："文以气为主，气之清浊有

---

① [美]萨姆·摩根斯坦编：《作曲家论音乐》，茅于润等译，人民音乐出版社1986年版，第6页。

② 参见朱立元主编：《现代西方美学史》，上海文艺出版社1996年版，第907页。

体，不可力强而致。譬诸音乐，典度虽均，节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以遗子弟。”[①]这里，“气”指的是艺术家个人天赋的气质、个性，以及和这种气质、个性相关联的艺术家的才能。[②] 在曹丕看来，即使一首乐曲的音高节奏都是正确的，但由于艺术家的个性等因素的不同，将导致音乐表演的不同。在音高节奏组合的接受理解中，个性的作用更多体现于表演者的审美判断，即在音高节奏组合所暗示的音响感性样式的有限范围中，面对潜在的多种音响样式的可能性时，做出具有个性化的选择。

可以说，在音乐表演中，表演者的性格、人生阅历、艺术观等个性因素是造成音响感性样式不同的原因，然而，与音乐知识修养不同，表演者个性的差异在表演中导致不同表演者对同一音乐作品表演的差异，类似于萝卜青菜各有所爱，同时，从“心灵的真实性”来说，这些不同并不存在高低之分。[③]

以上论述的都是表演者在接受理解层面上有关音乐知识修养和个性对音乐表演音响生成的影响。特定音响感性样式的生成不仅受到表演者知识修养的影响，而且也受到表演者个性的影响，即使在某些相似之中，音响变化幅度仍存在不同，因此，正像“世界上没有两片相同的叶子”一样，由于个性的不同，在面对同一乐谱时，在音高节奏组合所暗示的音响样式的可能范围中，他们所看到的角度也不同，导致了他们在演奏同一音乐作品时，赋予不同的音响感性样式。

我们应该承认，就同一个表演者来说，无论是个性抑或音乐知识修养，虽然这些因素都处于发展变化之中，随着时间的推移而改变，但是，不可否认，在一定的时间范围内，它们又具有相对的稳定性。那么，是否可以由此得出，同一个表演者在不同时期演奏同一音乐作品，他所呈现的音响完全相同？

显然，答案是：否。从接受角度说，表演者与听众一样，都是音乐信息的接受者。所不同的是，听众面对的是音响形态的音乐作品，而表演者面对的是视觉性的书面文本——乐谱，乐谱是一种书面文本，而音乐的呈现形式则是音响，二者完全不同。听众无须向别人显示自己对所接受信息的理解和看法，而表演者需要将自己的理解向听众呈现。听众听到的是演奏者对乐谱的理解，听到的是演奏者弹奏的音响。换句话说，表演者是要将自己对乐谱的各种标记的理解，通过

---

① 转引自李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史》第二卷（上），中国社会科学出版社 1987 年版，第 32 页。

② 参见李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史》第二卷（上），中国社会科学出版社 1987 年版，第 31～32 页。

③ 有关心灵真实的具体论述可参见宋瑾：《心灵的真实——关于音乐美学哲学基础的思考》，见《走出慕比乌斯情节》，厦门大学出版社 1995 年版，第 1～13 页。

演奏传达给听众。所有音响的解释权在演奏者。因此，表演者在音乐表演时所具有的心境也是影响音响呈现的一个因素。[①] 与个性和音乐知识修养相比，表演者的心境表现出更多的随机性和偶然性，然而，它却直接影响着音响的最终生成。如前面所提到的古尔德分别于 1958 年和 1970 年两次录制的莫扎特第十首钢琴奏鸣曲（K330），通过两个音响的比较可以看出，在装饰音的弹奏、音乐骨干音的选择、个别音高节奏的改变等理性分析方面，两次的演奏基本相同，但在表演的速度上，二者具有较大的差异，古尔德第一次录音用了 5 分 10 秒，而第二次录音仅用了 3 分 13 秒，由于速度的不同，引起了一些音响的其他构成因素的变化，如音色、触键法、力度的幅度等方面。关于这两次演奏，古尔德如是说，"这两次速度不同的演奏不过只是反映我录音当时的不同情绪而已。在第一次录音时，应该说我很喜欢克莱姆佩勒（Otto Klemperer 1885—1973）式的慢速度，而最近这次的快速度演奏时觉得好像更喜爱这支乐曲了。……"[②]正是由于表演者在音乐表演时的心境，造成了具有相同个性、音乐知识修养的同一个表演者在不同时期对同一音乐作品的演奏不同。

综上所述，在乐谱—音响的转化过程中，由于乐谱在标记方面所显示出的空缺性和多义性，势必要求表演者对乐谱中标记的音高节奏组合进行深入理解，但是，音高节奏组合并不确定具体唯一的音响呈现方式，它们只能规定一个基本的范围。当不同的表演者带着不同的个体因素对特定音高节奏组合接受理解时，由于表演者的音乐知识修养和个性的参与，使得表演者与在有限范围之内的某一音响呈现方式"撞击"，产生共鸣，二者达到统一，从而产生出各种互不相同的音乐音响感性样式。

可见，尽管忠实于音乐作品内在的规定性是音乐表演者的目标，然而，由于音乐作品书面文本的空缺性与多义性，表演者的主体性参与，因此，就音乐表演者的两个任务而言，从忠实音乐作品内在的规定性以及将自身的主体性的参与两方面来说，它们在逻辑上属于因果关系。

值得一提的是，自从 20 世纪 60 年代以来，"真实性"（authentic）成为西方音乐表演领域的一种潮流。他们主要追求历史逼真的音乐表演。在表演过去历史的音乐作品时，他们通过使用当时的乐器、演出场所，乃至当时的听众试图再现

---

① 表演者的心境不仅与个体的心理和生理因素相关，而且，与表演时的周围环境也有一定的联系；因此，从广义上说，表演者的心境也可属于个性的一部分。

② [日]森田哲夫，（中译者）金继文：《死得太晚的莫扎特》（《外国音乐参考资料》1982 年第 3、4 期合刊，p. 119），此文译自日本《唱片艺术》，1980 年 5 月号。

过去的音乐表演，再造出该时期音乐表演的特质。[①] 这种表演潮流的本质在于强调音乐表演必须忠实于音乐作品的内在规定性，忠实于作曲家的表演意向。显然，这种不顾表演者主体性的音乐表演在现实中难以真正实现，也许只能成为一种理想。首先，在当今社会中，过去的一些音乐表演不可能重现，比如阉人歌唱；其次，在这种追求历史真实性的表演中，关于过去音乐作品与表演的资料是异常重要的。事实上，关于某一时代表演实践的资料从来都不可能齐全，所以，表演者必须超越学者们已论证的所谓具有历史准确性的资料，这种行为必然要求表演者想像的参与。而不同时代、不同地区表演者的想像必然存在差异。最后，即便乐器和演出的场所可以重现，然而，对于现代的听众来说，大多数听众明白自己是在欣赏娱乐或教化，而不是参加一种仪式的礼拜。此外，过去年代的听众可以根据特定的文本或者圣咏的旋律产生某种情感的或神学的联想，而现代的听众难以产生相似的联想，因此，历史的听众难以再现。[②]

当然，追求历史真实性的表演是在忠实音乐作品内在规定性基础上更进一步，其愿望是合理的，然而，这种完全摈弃表演者主体性参与的表演在现实中难以存在。事实上，作曲家的表演意图极少是清晰的或固定的，即便它们被认为是准确的情况下，人们也并不认为这些表演意图就比其他人(实际上指表演者——笔者注)更符合该音乐作品。[③] 由于表演者主体性的参与，"出色的演奏甚至能提高中等水平作品的水平并使之受到人们的赞赏"，[④]可以说，在音乐表演中表演者的两个任务——忠实音乐作品的内在规定性和表演者主体性的参与二者缺一不可，协调共存于音乐表演活动中。

## 第三节　音乐表演的审美评价标准

在音乐表演实践中，音乐表演的审美评价比比皆是，[⑤]评价必然依赖于一定的标准，而标准直接关系到评价的结果。比如第10届国际肖邦钢琴比赛关于南

---

① Sherman, Bernard D.. Authenticity in Musical Performance, in Michael J. Kelly (ed.) *The Encyclopedia of Aesthetics*, New York: Oxford University Press, 1988.

② 参见 Bernard D., Sherman, Authenticity in Musical Performance, in Michael J. Kelly (ed.) *The Encyclopedia of Aesthetics*, New York: Oxford University Press, 1988.

③ Taruskin, R.. *Text and Act*, New York: Oxford University Press, 1995, pp. 54～55, 190～193.

④ [美]萨姆·摩根斯坦编:《作曲家论音乐》，茅于润等译，人民音乐出版社1986年版，第194页。

⑤ 本章的音乐表演审美评价主要针对各种音乐表演比赛而言。

斯拉夫选手波戈雷利奇(Ivo Pogorelich)的争议是个很典型的例子。由于同一位选手的表演,引起两位评委先后退出评审。由此必然引出下面的问题:究竟应根据哪些标准对音乐表演进行评判?是否存在绝对客观的标准?我们应如何看待这些标准评价下的结果?可以说,理论上的探索无疑将对音乐表演实践具有推动作用。

所谓审美评价,实质上是审美主体对客体审美价值的评估。[①] 就审美价值的本质而言,它体现出客体对主体审美需要的满足。对于一部音乐作品来说,"它的价值取决于这部作品的音响属性,即作为音乐艺术所具有的各种特征和听众对音乐艺术的听觉需求之间的关系;并且只有赋予这种关系以实践的意义,这部作品的价值才充分显现出来"。[②] 我们似乎可以得出:音乐表演的价值取决于该表演所呈现的作品音响特征。由此,音乐表演的审美评价必然涉及表演所呈现的作品音响特征是否与评价主体的听觉需求吻合。

可见,在音乐表演的审美评价活动中,音乐表演的音响特征和评价主体的听觉需求属于两个重要的因素。对于前者来说,它具有相对稳定的客观性,后者则依赖于不同的评价主体而显现出不同的需求。这种听觉需求离不开评价主体的审美趣味、审美理想及其音乐理解水平等,具有多种具体的样式。可以说,是否满足评价主体的听觉需求对音乐表演评价具有直接的影响,因此,就审美评价活动来说,其评价的标准主要来自于评价主体。评价的标准实质上就是评价主体的听觉需求。评价的结果表明表演呈现的作品音响特征满足评价主体听觉需求的程度。由于审美需求的多种样式,音乐表演的审美也具有多种标准。然而,对于评价主体来说,"情理之中"和"意料之外"是音乐表演审美评价的本质标准。

## 一、情理之中

所谓"情理之中",即合情合理,它包含两个层面:从音乐表演的音响来说,它要符合音乐作品的内在规定性,评价主体可以从乐谱和音乐背景资料中找到依据;从作为接受者的评价主体来说,表演所呈现的音响样式又要与人类共有的生理、心理活动规律和认识理解特点相关,即符合它们的特征和规律。

众所周知,音乐表演的任务是将作曲家留下的书面文本转化为听众听觉可

---

① 这里审美主体可以是表演者本身,也可以是第三者,即评价主体。对于表演者来说,在音响转化过程中,他们不仅以创作者的身份,而且也以接受者的身份对音响进行评判。这两个不同行为几乎是同时发生。评判的结果同时也影响着紧接发生的创作行为。本文的审美评价中的主体主要指第三者,即评价主体。

② 王次炤:《价值论的音乐美学探讨》,载《音乐研究》1986年第2期,第21页。

以欣赏到的音响文本。在这个音响转化的过程中,忠实性是音乐表演的基本目标。具体地说,音乐表演是关于特定音乐作品的表演,是根据特定作品的书面文本(乐谱和音乐作品的背景资料)进行音响的转化,因此,表演者忠实地遵从音乐作品书面文本的标记是音乐表演的前提。否则,如果表演者随意更改乐谱中的音高节奏等标记,那么,音乐作品的音响感性样式将发生改变,甚至面目全非。由此,听众难以将这种音响理解为该音乐作品的音响。可以说,忠实于音乐作品的内在规定性是音乐表演审美评价的客观标准之一,也是音乐表演合情合理的一种表现。

另一方面,由于音乐作品的书面文本之一——乐谱的标记具有空缺性,即乐谱的许多标记无法在音响转化中找到一一对应的关系;同时,乐谱的标记还具有多义性,即乐谱中的许多标记在音响转化中可以有多种的含义,因此,表演者应根据自己对音乐作品乐谱中音高节奏组合以及背景资料的理解,对音乐作品的音响呈现方式进行个性化的构思、设计及呈现。那么,这种个性化的音响组织方式是否毫无限制、毫无约束?

事实上,在音乐表演的音响转化过程中,表演者个性化的特点主要体现在音乐作品的速度、力度、音色等因素的组织方式上。由于人类共有的心理、生理因素以及认识理解上的特点,表演者在组织音响感性样式时存在一定的共性,这种客观存在的共性也成为音乐表演审美评价标准中的"情理"之一。

首先,从人类的生理承受能力来看,一般人对声音差别的感受是有限的。比如,在振幅、信号形、音长保持稳定的前提下,大多数听赏者可以辨别 400 赫兹和 402 赫兹的音高差异。[①] 同样地,听众对音乐中音强的接受也有一定的范围。通过对乐器表演的研究发现,大多数乐器演奏时的力度变化范围一般为英国号的 5 分贝到单簧管的 45 分贝不等。[②] 超过 140 分贝的声音会使人感到痛感,而不再是声音[③]等等。从这点来说,表演者在组织音响感性样式时,其力度、速度、音色等的变化范围应属于一般人可感受的范围之中,不能超越其界限。

其次,从人类自然的心理活动规律来看,对比是音乐表演音响组织的原则,同时也是音乐表演评价的客观标准之一。比如,紧张与松弛是音乐审美体验中主要的心理现象,在音乐审美中形成一对相互依存的范畴。正如亨德米特说过:

---

① 转引自[美]多纳德·霍杰斯主编:《音乐心理学手册》,刘沛、任恺译,湖南文艺出版社 2006 年版,第 109 页。

② 同上,第 114 页。

③ 参见张前主编:《音乐美学教程》,上海音乐出版社 2002 年版,第 75 页。

"音乐无他，张弛而已，"[①]假设音乐表演中音响的力度不断递增，在蓄积到一定的程度时，人的紧张度也处于较高点，如果不安排相反的力度走向，必然使人的紧张度不断上涨，得不到缓解，这种音响感性样式必然不能使人产生良好的审美效果。同样地，在音乐表演中，不论是对织体的安排，还是音色的组织，音乐作品的音响发展都离不开对比。

尽管我们强调音乐表演音响组织的对比原则，然而，表演的音响也不能始终变化，缺乏统一的特质。打个比方，在音乐表演中，假如表演的音响力度始终处于突强和突弱的变化之中，前后音响缺乏相对的连贯性和逻辑性，这样的音响即便在认知层面上也难以实现理解，更谈不上音乐审美。

再次，从人类的认识理解角度上看，知识作为人类文化传承的一种方式，不论它借助哪一种手段，其主要目的都在于让人认识理解。这种理解反过来要求知识的建构要建立在人类理解的共性之上。在音乐表演中，作曲家不论是将创作的意图隐含在乐谱，还是音乐作品的背景资料之中，作为审美主体对其的认识理解必然具有一定的共性，否则，人们不可能从多样的音响感性样式中区分出同一音乐作品的不同表演。比如，人们之所以能从肖邦《革命练习曲》中感悟到悲愤、苦痛、抗争等风格特点，这不仅与人们对乐谱关于音高、节奏等标记理解的相似性相关，还与人们对音乐作品创作的背景资料理解相关。可见，在对这首作品的审美评价中，尽管不同的评价主体存在个体的差异，但是，表演音响是否体现出人类在认识理解上客观存在的共性，这也是审美评价标准中的"情理"之一。

总之，在论及音乐表演审美评价标准时，是否忠实于音乐作品的内在规定性，是否符合人类共有的心理活动规律、生理承受范围以及认识理解的特点，这些客观存在的标准都体现出音乐表演审美评价的"情理"。事实上，在进行具体的审美评价时，"情理"并不限定在某一音响样式，而是具有多样的可能性，它为评价提供一个范围。比如，对于特定的音乐作品中特定的音乐片断，不论表演者采用哪一种力度形态，只要是能从乐谱或背景资料中找到其存在的缘由，同时，其表演音响样式也属于一般人心理可承受和认识理解的范围之内。那么，这就是合理的、可接受的，否则就不属于情理之中的音乐表演。

事实上，就音乐作品的内在规定性而言，其"情理"范围与主体的认识理解相关，认识无止尽，作品的内在规定性也就难以穷尽。因此，审美评价中的"情理"范围难以界定。但是，对于特定评价主体来说，他（她）心中所认为的"情理"范围实质上就是他（她）可以理解的范围。由于特定评价主体自身的音乐理解认识水平，因此，特定评价主体可理解的"情理"范围总是小于该音乐作品表演所固有的



① 转引自张前主编:《音乐美学教程》，上海音乐出版社 2002 年版，第 89 页。

“情理”范围。

在具体的音乐表演审美评价活动中，评价主体可理解的“情理”范围集中体现为审美预期，它具有相对具体的感性样式，随着表演音响的不断展开，这种审美预期不断明晰化，并发挥评价的功用。

## 二、意料之外

尽管如此，音乐表演亦不能一味地追求“情理之中”的预期音响效果，真正意义上的音乐表演必须在“情理”的范围中产生“意料之外”的效果。可以想像，如果表演者的音乐处理始终处于评价主体的预期之内，换句话说，其音乐处理的逻辑都是一般评价主体可以想到的。这样的表演将使人感到枯燥、乏味，难以产生继续聆听的兴趣。而导致这种现象的原因在于其缺乏“意料之外”的音响处理。

另外，音乐表演的创造性本质也决定了“意料之外”的审美评价标准。众所周知，“无论作曲家把乐谱写得多么详尽，用了多少表情术语，都没有办法记录出音乐的内在律动和微妙变化，更没有办法记下蕴涵在音乐作品中的种种情感和情绪”。[①] 由于音乐作品的书面文本存在着空缺性和多义性，在音乐表演中，表演者个体因素的参与不可避免。可以说，任何音乐表演行为都是建立在表演者对书面文本的理解基础上，任何音乐表演行为都是由表演者直接操作的，创造性成为音乐表演的本质属性。所谓表演的创造性，主要体现在表演者根据自身的个体因素(包括个性、时代地区特点、审美趣味、审美经验以及审美理想等)理解音乐作品，并呈现出具有独特意味的音响感性样式。事实上，这里“独特意味的音响感性样式”主要来源于表演者对诸如音色、速度、力度等表情因素所做出的个性化处理。

基于此，对于评价主体来说，表演的创造性必然成为音乐表演审美评价对象之一。如上所述，创造性是表演者的主观行为，同样地，对于评价主体来说，对表演创造性的评价也具有主观性，二者相互对应。表演者的创造性主要体现在对诸如音色、速度、力度等表情因素所做出的个性化处理，相应地，对于这些个性化处理的评价也成为评价的主要内容。

在音乐表演审美评价活动中，“意料之外”是评价主体对音乐表演创造性进行评价的标准之一。所谓“意料之外”，指的就是表演者所呈现的音响样式超出评价主体的审美预期，其个性化处理是评价主体始料不及的。在大多数情况下，这种表演是超常规的，或者说是“偏离”的。[②] 可以说，“意料之外”的发生与评价

---

① 张前：《音乐表演艺术论稿》，中央民族大学出版社 2004 年版，第 3 页。

② 参见于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社 2000 年版，第 362 页。

主体的审美预期具有极大相关。后者是重要的参照因素。因此，就评价活动而言，对音乐表演创造性的评价实质在于表演的个性化处理是否超出评价主体主观的审美预期。比如，在一个上行的音级进行中，随着节奏的不断密集，随着低音声部同向进行的加强，对于大多数评价主体来说，他们将可能做出这样的预期：该片断力度进行的逻辑为渐强，最高点属最强音，然而，如果表演者反其道而行之，偏偏采用渐弱的力度进行，最高点为最弱，音乐似乎渐渐飘然而去。这种力度处理就超出了评价主体的审美预期。

可见，由于音乐作品书面文本的空缺性和多义性，表演者个体因素在音乐理解中的介入，主观创造性成为音乐表演的本质，由此，对于音乐表演创造性的评价也成为表演审美评价的内容之一。对于音乐表演评价主体来说，由于他们的音乐审美预期也受到诸多个体因素的影响，当表演的主观个性化处理超出评价主体的审美预期，就产生“意料之外”的效果。正由于此，“意料之外”也成为音乐表演审美评价中的标准。

事实上，正如“过犹不及”，如果表演者一味追求“意料之外”的音乐处理，将导致音乐的音响样式始终都处于非常规状态，评价主体无法找到这些音乐处理的根据，那么，这类表演同样也不可接受。因此，作为音乐表演审美评价的标准，“意料之外”与“情理之中”二者相互依存，缺一不可。

在音乐表演中，最难能可贵的是那些既属于“意料之外”，但又是“情理之中”的音响样式，它们超出评价主体的心理预期，给他们带来新奇的感受，然而，他们又可以从乐谱（或其他书面文本）中找出那些“意料之外”的音响依据。这些音响之所以具有较高的艺术价值，主要原因在于，从乐谱（或其他书面文本）发现这些音响依据并不容易。依据的存在具有一定的隐蔽性，审美评价主体需要进行广泛的、深层次的分析，才可能获得。也许正因为此，这种既属于“意料之外”，但又是“情理之中”的音乐处理才具有如此的艺术魅力。

综上所述，从本质意义上说，“情理之中”和“意料之外”是音乐表演审美评价的标准。“情理”涉及音乐作品的内在规定性、人类的心理活动规律、生理承受范围以及认识理解的共同点，这些要素综合提供一个范围，具有相对的客观性。“意料之外”以评价主体的审美预期为参照，对表演者在音色、速度、力度等表情因素方面所做出的个性化处理进行评价，这是主观的评价标准。在音乐表演的审美评价中，两个标准相互依存，缺一不可。但在具体评价过程中，有可能出现如下情况：

（1）当表演音响符合评价主体的审美预期时，他们二者就达到吻合。

（2）当表演音响与评价主体的审美预期发生差异，但属于评价主体可理解的“情理之中”。实际上这里的表演音响处于评价主体的“意料之外”，那么，评价主

体将调整自身的审美预期达到与表演音响的吻合。

(3)当表演音响不符合评价主体的审美预期,并超出评价主体可理解的情理范围。

这时,表演音响就与评价主体的审美需求之间发生冲突,二者不能达到一致。事实上,这里可能包含两种情况:①尽管音响与评价主体的审美预期不符,然而,从音乐作品的书面文本分析可以找到这种音响处理的依据,但超出评价主体理解可容许的范围。换句话说,表演音响不符合评价主体可理解的"情理",但处于该音乐作品表演所固有的"情理之中"(也许属于别人可理解的"情理"范围);②表演者的音响与评价主体审美预期不符,不属于评价主体可理解的"情理之中",同时,它也超出该作品音乐表演所固有的"情理"范围,即无法从音乐作品的书面文本的分析找到这种音响处理的依据。

显然,在以上各种情况中,第一、第二种情况下容易产生理想的评价结果。第三种情况中的第二点明显违背了音乐表演审美评价的标准,属于不合理的音乐表演。有可能引起争议的问题集中在第三种情况中的第一点,即表演音响可以从音乐作品的书面文本中找到依据,即符合该作品表演所固有的"情理"范围,但它超出评价主体可理解的"情理"范围。在这种情况下,审美评价的冲突究竟是来源于评价主体的理解水平的局限,还是表演音响本身?这个问题则需要根据具体情况分析。

宏观地说,在音乐表演审美评价中,犹如齿轮啮合一样,表演者所呈现的音响与评价主体理想中的音响样式吻合越多,评价主体对表演音响的评价就越高;反之,音乐的审美评价就越低。当然,当表演音响处于评价主体的"意料之外",但又是"情理之中"之时,审美评价结果必然是最佳的。

## 第四节　音乐-行为

如前所述,本章所论音乐表演是指传统意义上以乐谱为依据、面向听众所敞开的音乐实践活动。与此相矛盾或不符合这一界定的音乐音响的实践活动,在这里并没有纳入到"音乐表演"的视阈而加以论述。但不可否认的是,不属于传统意义上的音乐表演的音乐活动,同样有着各自的特定目的、功能价值与美学追求,因此,对这些音乐音响及其实施行为本身加以美学上的思考是有必要的,同时也有利于我们更为清晰地认识前述传统意义上音乐表演的特点。

为与传统意义上的"音乐表演"相区别,我们将本节所讨论的音乐音响的实践活动概括为"音乐-行为"。当然,宽泛地看,音乐-行为可以指代一切与音乐相关的实践活动,但在本章中,音乐-行为特指与音乐表演相关的一种音乐操作活

动，它不属于传统意义上以乐谱为依据的音乐表演的范畴。在一些民间仪式性音乐与后现代主义的音乐实践活动中均可发现这类音乐-行为，它们在音乐操作的意义以及音乐的价值、功能方面都与前文所论述的音乐表演有着很大的不同；尤其是在某些民间仪式性音乐中，音乐唱奏一般是与某种特定非音乐目的相结合，并与适应于某种非音乐目的的行为模式共同展开的。因此，用“音乐-行为”这一复合词指代这些音乐唱奏及其相关现象，即是对上述特点的概括。

## 一、民间仪式中的音乐-行为

人类音乐文化中某些特定的民间仪式音乐中，存在着大量与音乐表演相似但又不能视为音乐表演的操作行为，这些音乐-行为模式，在很大程度上同样有着音乐表演的表象，比如它们都有乐谱、乐器、演奏（唱）者、音乐音响、演出场地以及受众等基本因素，但我们却难以将它们与音乐厅意义上的专业音乐表演等同起来。这其中很重要的一点是因为音乐-行为的目的与功能的不同，这种不同就决定了它与前述音乐表演模式的音乐实践活动有着根本的不同。

民族音乐学家张振涛在对冀中地区的乡村音乐班社“音乐会”进行专门研究后发现，受传统礼俗制约、为礼俗而生存的乡村乐班，在特定礼俗制约下，其音乐演奏的曲目、时间、地点、演出的形式、程序都有严格的规定。比如，在当地丧礼中的音乐-行为，因其使用时段、使用场合的不同，被分作两种类型。其一，为祖先超度亡灵的音乐。这类音乐演奏施于正在进行祭奠仪式的屋内，演奏的音乐曲目定要使用寺院道宇中用于宣经布道的古老套曲，风格庄严肃穆，由“音乐会”演奏而不允许“吹打班”参与。其二是为族人和睦聚会尤其是聚众会餐时而设的音乐。这类音乐完全是为人们享受人间亲情而铺就背景气氛。曲调风格欢快祥和，带有较强的喜俗热闹的特点，甚至会出现即兴演奏时兴的流行歌曲现象。此类音乐则是由吹打班演奏，施于聚集亲朋相邻的院子里。而当祭奠与聚会同时进行时，就会出现第一种音乐与第二种音乐共时交织的情形，此时的“音乐-行为”就兼具了神圣与世俗两类品次的双重性质。[①]

另外，据作者的调查研究发现，历史上当地民间乐社还经常在“祈雨”仪式中扮演着极为重要的角色。在祈雨仪式上，同样有音乐演奏，但实施场地、演奏时间都随祈雨仪式的进行而有严格规定，这样的音乐-行为显然也不能视为本章前述意义上的音乐表演。[②]

---

① 参见张振涛：《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，山东文艺出版社 2002 年版，第 252～253 页。

② 同上，第 357～360 页。

许多宗教仪式中的音乐-行为，也难以将其视为纯粹的音乐表演，它们的实施过程与音乐功能，都受特定的宗教目的所制约。比如，中国汉传佛教中的法事音乐活动，无论何种音乐形式，其音乐音响的操作活动都是受佛教仪典、朝暮课颂或道场忏法等教义与仪式目的所制约。比如，“宝鼎香赞”过去多是在节日法会为帝王祝寿或初一、十五早课开始时唱，现在则成为每日早课的第一首赞呗；在北京广化寺，佛教赞呗“炉香赞”则是在晚课开始时由僧众演唱。此外，在“焰口”等佛教法事活动中，往往都有音乐伴奏。又如，在中国藏传佛教“羌姆”（跳神）乐舞中，表演者在角色、服饰、法器、乐器、表演（演奏）程序、念经祝祷、祭礼仪式等各个方面均有特定的要求与规定，作为宗教仪式与音乐、舞蹈艺术相结合的产物，羌姆的主要职能是祭神娱神，同时兼具娱人的社会功能。[①]

类似上述民间礼俗与宗教仪式中的音乐-行为，至今仍可在广大的中国民间看到，民族音乐学的调查研究为我们提供了大量可供参照的实例，此处不再过多介绍。总之，不管是依附于何种仪式的音乐唱奏，其音乐-行为的目的、功能与意义都只能在特定的仪式语境中寻求，在产生该种礼俗仪式及其音乐-行为的文化传统中阐释，而与前述传统意义上依谱而奏、为听众审美需求而演的艺术音乐的表演有着根本的不同。

## 二、后现代主义音乐中的音乐-行为

所谓“后现代主义音乐”，在西方一般是指二战后出现的有别于古典、浪漫主义音乐，承继现代主义音乐而又不同于现代主义音乐的音乐实践。后现代主义音乐一般又被认为是后工业社会时期所特有的文化现象。[②] 西方后现代主义音乐纷繁芜杂，我们难以对此进行展开性的介绍，值得关注的是，某些后现代主义音乐的创作与表演，尤其是在表演方面，出现了与传统意义上大为不同的表现手法与操作方式，更多地带有行为艺术的特点，这些特点与既往的音乐表演形式既有联系更有区别，因而值得我们对此加以美学上的观照与思考。

如前所述，在大多数情况下，音乐表演是建立在作曲家的书面文本的基础上的，这种书面文本主要体现为乐谱，即作曲家以乐谱的方式记录音乐作品。但是，也有这样的情况，即作曲家不以乐谱的形式记录，而以文字说明的形式记录音乐作品，这种记录音乐作品的方式主要体现在后现代主义音乐作品中，比如概

---

① 参见田青主编：《中国宗教音乐》，宗教文化出版社 1997 年版，第 19～24 页、46～48 页。

② 有关后现代主义音乐的更多内容，请参阅宋瑾著：《西方音乐——从现代到后现代》一书，上海音乐出版社 2004 年版。

念音乐、偶然音乐、随机音乐、环境音乐以及行为主义音乐等。施托克豪森的概念音乐《来自七天》(Ausger Sieben Tagen)就是以文字说明代替乐谱，其中每一首乐曲的"总谱"都是一篇散文诗，其目的在于提供表演提示。例最后一首《金粉》(Golgstauh)的文字说明是这样写的：[①]

四天内完全单独生活
没有食物
绝对安静，不要有很多活动
睡得少到必要的程度
尽可能少思索

四天后，深夜里
事先不要与人交谈
表演一些单音
不要想你在表演什么
闭上你的眼睛
只是听

据作者所说，"《金粉》指的是闭上眼睛，完全放松(没有心理想像或思索)，并集中在'色彩'上的一种体验；这色彩，从开头的灰黑色，然后通过暖和的紫红色，转化成'金粉'——即便是在黑夜里"。[②] 作品带有明显的东方色彩。显然，对于表演者来说，在音响转化过程中，这种文字说明与乐谱所给予的确定性具有很大的差距，《金粉》没有提供传统意义上乐谱所标记的要素——音高、节奏、速度、力度等，因此，对这类音乐作品的表演更多具有即兴的成分。此外，从音乐表演的意义来看，《金粉》的表演过程更带有美术领域中"行为艺术"的特点，其文本意义已不再重要，重要的是它的行为过程的仪式意味。对此，有学者认为："最后的表演就像一种仪式，为了这种仪式，事先必须斋戒沐浴、洗心革面。而重要的是在等待中的内心体验。何况，从时间上看，准备的过程远比最后表演的时间长得多。在这么长的时间里，作曲家要求表演者清心寡欲，尽可能少吃少睡，只要能维持生命就行，并且要放弃思想活动，直至演奏时也要这样，不要管自己究竟弹了什么。""像这样的作品，假如仅仅把最终结果即最后演奏的东西录下来，并仅仅追踪这种'文本'的意义，那么肯定不是一无所成就是主观臆测……而如果把对意

---

① 参见钟子林编：《西方现代音乐概述》，人民音乐出版社1996版，第164～165页。
② 同上，第164页。

义的追踪瞄准行为过程，那么就可能有所收获”。[1] 不难看出，这一作品的表演行为已大于其创作意义，而且，其意义的实现已不在于纯粹的音乐音响的展开过程，而是在于整个仪式的各种视、听、动的综合体验当中。

与此相类似的例子还有很多。比如偶然音乐的代表人物约翰·凯奇(John Cage，1912—1992)的许多偶然音乐的表演，都带有行为艺术的特点。1965 年 5 月，在美国勃兰代斯大学罗丝博物馆组织的当代音乐会上，凯奇演出了他的偶然音乐《0 分 00 秒》。据说其整个表演过程是这样的：

> 当观众刚刚进入博物馆，立刻被各种充斥耳膜的嘈杂的噪音所吸引住了，这些噪音来自许多预置的扬声器，包括咯吱声、吞咽声、噼啪声，等等。人们还惊奇地发现，凯奇正坐在楼梯平台的一把椅子上，用一台打字机写着信，并不时地从杯子里喝上几口水。其间他制造出的每一种声音，如他椅子的吱吱声、打字机的噼啪声、吞咽水的声音，都被放大并充斥在整个博物馆的空间中。等到凯奇写完信之后，音响装置即关闭，节目也到此结束。[2]

凯奇有一个著名的理论，即“我们所做的每一件事情都是音乐”。[3] 其中所蕴含的音乐观念就是，人们应该学会聆听自己周围的各种声音，那些由作曲家写在谱面上的音乐恰恰妨碍了人们对声音的自由感受。凯奇的音乐观念最根本的一点就是把生活和艺术之间以及音乐和声音之间的界限抹平了。他的许多作品，常常是依赖于带有鲜明行为艺术特征的现场表演而展现，偶然性的行为过程使得每一次“表演”都绝对不可重复。

深受凯奇影响并对凯奇极为崇拜的韩国多媒体艺术家白南准(1932—2006)的一次“音乐表演”也具有鲜明的行为艺术的特点。1959 年，他的“行动音乐”《向凯奇致敬》在演出过程中，极大地震撼了观众(听众)。据说伴随着音乐的演奏，白南准不时地摔鸡蛋、打碎玻璃和砸毁乐器。而在 1961 年应施托克豪森之邀在科隆大教堂剧院演出的《禅之头》等作品时，白南准的音乐行为同样引起了观众的惊讶。白南准的“表演”过程是这样的：

> 演出开始，他非常平静的地走上舞台，然后突然以闪电般的速度将一把黄豆撒向空中，黄豆散落到观众席上，引起阵阵骚动和嘘声。他又用纸把自

---

① 宋瑾著：《西方音乐——从现代到后现代》，上海音乐出版社 2004 年版，第 160 页。

② 参见余丹红编著：《放耳听世界——约翰·凯奇传》，上海音乐出版社 2001 年版，第 159～161 页。

③ H. Wiley Hitchcock and Stanley Sadie 主编《新格罗夫美国音乐大辞典》第一卷，英国麦克米兰出版公司 1986 年版，第 337 页。

己的脸裹起来，然后轻轻地将纸揉皱，又隔着纸不停地揉自己的眼睛，直到泪水将纸濡湿弄破，然后，他突然大叫一声，将纸扔到观众席。

白南准的这些音乐行为曾被评论界讥讽为“文化恐怖主义”。不难看出，凯奇音乐理论中注重偶然性、不确定性以及强调聆听生活和噪音本身的观念，都在白南准的“音乐-行为”中得到鲜明的体现。

综观各种各样的后现代主义的“音乐-行为”，我们可以发现它们大都具有这样一些特点：表演者关注的已不是音乐创作的结果而是音乐-行为过程本身，每一次音乐-行为都是将创作与表演合二为一的视觉加听觉的展示过程，而且，传统的音乐表演中表演家在舞台上演出，受众在台下欣赏的模式也被打破，取而代之的是听众（观众）也成为行为过程参与中的一个重要组成部分。每一次音乐-行为都可视为一次“音乐事件”，声音甚至退居背景地位。音乐艺术再不是单纯的听觉艺术，其意义的生成必须赖于视觉化的音乐事件的展开过程当中。

当然，后现代主义音乐是一个值得从多方位加以美学研究的重要课题，其行为主义的表演方式仅是其中一个非常重要的方面，从中还不难看出后现代艺术要求打破生活与艺术的界限，拆解深度模式与宏大叙事范式，将艺术创作引向平面化、观念化乃至无序、偶然、反美的充满实验性的共性特征。这些现象都已与传统意义上的音乐创作和音乐表演有着极大不同。在此不再展开叙述。

## 三、音乐-行为与音乐表演的区别

如果说，传统意义上的音乐表演是作为联系音乐创作与音乐欣赏的一个纽带或桥梁而存在，其音乐功能主要体现在审美层面的话，那么，上述特定民间仪式、宗教仪式以及先锋音乐中的某些音乐-行为便具有了不同于传统意义上的音乐表演所具有的价值功能。这是音乐-行为与音乐表演最为根本的不同之处。

在传统意义上以乐谱为依据的音乐表演中，表演是为了准确地传达作曲家音乐创作的立美意图，同时也包含了表演艺术家富有个性的再创造，审美价值是其最终的价值体现。一些后现代主义的音乐-行为，则进一步凸显了作品呈现过程的重要性，甚至可以将呈现“音乐作品”的行为过程视为创作过程本身，同时，音乐意义的实现依赖于行为过程的展开和行为动作的说明与约定。传统意义的音乐表演所要求的依乐谱演奏、以一度创作为出发点和归宿、为听众欣赏和接受的共性要求，在一些后现代主义的音乐-行为中都遭到了革命性的解构。至于一些民间仪式中的音乐-行为模式，虽然也具有表演性的音乐特点，但其根本目的并非为了表现作品或对所演奏的音乐加以富有个性化的再创造，相反，音乐的意义与目的是依附于特定的仪式目的当中，其价值的最终体现不是审美的，而是认识的、实用的和功利的。因此，通常认为音乐的功能主要是审美的观点，实际上

只是适用于传统意义上以乐谱为依据、为审美而存在的艺术音乐的表演中,适合于阐释艺术音乐的表演价值观,而非其他音乐-行为模式。因此,应该认识到,不同的音乐表演与“音乐-行为”,它们在功能价值与最终目的等许多根本性问题上都有着很大的不同,绝不可一概论之。

## 思考题

一、传统意义上以乐谱为依据的音乐表演活动具有哪些基本特征?

二、简述音乐表演者的任务。

三、如何理解音乐表演审美评价的标准?

四、如何看待音乐表演与“音乐-行为”之间的区别?

# 第六章

## 音乐欣赏与音乐批评

音乐欣赏是审美主体在欣赏音乐时的一种特殊精神活动，即音乐欣赏者对音乐作品进行深入体验，进而认识音乐作品的形式美与内容美，最终获得精神上、心理上的愉悦和满足。它是欣赏者的一种积极主动的艺术再创造，是词曲作者的艺术创作实践活动在欣赏者一方的延续。音乐欣赏一方面不能脱离具体音乐作品内容和形式的制约，另一方面又是在一定的审美意识、审美观念的指导下，综合自己的艺术经验进行的艺术再创造。从根本上说，音乐欣赏就是审美主体对音乐作品从感知开始，经过多种心理组织活动，从感性到理性的一个不断循环往复和逐渐升华的审美与认知过程。尽管音乐欣赏处在音乐实践流程（创作、表演、欣赏）中的最后一个环节，但它却是音乐活动中最为重要的一个环节。因为，如果没有音乐欣赏活动的发生和音乐受众群体的存在，音乐作品最终的社会价值就无从实现。此外，对音乐作品、音乐表演所进行的更为理性与深入的鉴赏批评活动，同样是建立在音乐欣赏的基础之上，音乐批评是对音乐欣赏的理论升华。[①] 因此，音乐欣赏与音乐批评在人类总体的音乐实践活动中，有着不可或缺的重要意义。在音乐欣赏与批评活动中，审美主体的综合素质起着非常重要的作用，其生活经历、审美理想、审美趣味、审美能力、审美判断以及对音乐作品的感受、体验、想像、联想的心理能力等，均制约着欣赏者对音乐作品的鉴赏水平和评价判断。

---

① 音乐批评有广义与狭义之分，广义的音乐批评涵盖了对社会生活中各种音乐现象与音乐实践的评价活动，狭义的音乐批评则是指针对音乐作品与音乐表演的评论活动，即所谓乐评。本章所述音乐批评即是指建立在音乐欣赏基础上的狭义的音乐批评。

# 第一节　音乐欣赏

## 一、音乐欣赏的类型

在近代审美心理学研究中，西方一些学者从主体欣赏心理的角度，根据审美主体对客体对象心理反应的倾向和特点的不同，对欣赏的类型进行了划分。如西方学者R.缪勒在《艺术心理学》中，就把艺术欣赏类型划分为感性型、想像型、思考型、情绪型等。伦纳德·B·迈耶尔从音乐欣赏的角度把欣赏类型分为主观型、客观型、联想型、性格型等。这些欣赏类型的划分，是在大量心理实验基础上进行的，对于细致观察不同欣赏者欣赏过程中的心理特点，求得较为准确地把握欣赏个体的主观差异性，具有较大的参考价值，当然也存在着明显的主观推断性质。下面，我们举一些基本的欣赏型进行分析。

(一)感性型欣赏

感性型欣赏是音乐欣赏类型中的一种。这种类型的欣赏以偏重于对审美对象(音乐作品)的感性知觉为显著特征，大都通过主体审美感官——听觉对音乐作品的感知，从而获得某种带有显著的感性经验性质的审美愉悦。感性型的欣赏大多不注重对于音乐作品形式结构的内在意蕴和特点进行探究，而对于外在的特征，音响的感性因素表现出一种敏锐的感觉力。审美主体往往把审美注意力集中在感官的刺激，热衷于强烈刺激性的音响和节奏，在对听觉感官的冲击中获得一种生理上的快感。其审美注意力并不放在音乐作品上，不注重音乐作品内容与形式的美，追求的仅仅是一种低层次的感官的、生理的满足。关注的是个人的情绪、兴趣、个性的契合与满足。以此缓解“日益紧迫的精神压力”、“日益空虚烦躁的心灵”。

(二)参与型欣赏

这类欣赏受到音乐作品律动的吸引，表现出一种欣赏过程中对音乐作品的摹仿性运动状态。他们常常在摹仿性的运动过程中(一种内摹仿的运动神经活动，包括身体各部分肌肉运动的摹仿)，获得一种进入到歌唱着的小鸟欢乐的飞翔中，或进入到羚羊优雅的奔驰中的审美快感，而且这种审美的快感总是伴随着这样的摹仿性运动而得到强化。在这一类型的欣赏中往往带有非音乐因素的盲目性和随意性，具有突出的娱乐性特点。审美主体在音乐欣赏的参与过程中，更多得到的是一种自娱自乐的情感宣泄和释放，而不是对音乐作品本身的把握。比如在流行音乐欣赏中，审美主体常常带有一种强烈的参与意识，在歌星们制造的音乐气氛中，共同处在一种亢奋、迷狂的状态，在参与中求得快活和满足。

（三）想像型欣赏

这是一种类似联想型的欣赏类型。它偏重于对音乐作品的想像和再创造，常常在对客体对象（音乐作品）的感知中，由客体对象的触发而展开丰富的联想和想像，激发起丰富的情感，审美主体将自我与音乐熔为一体，物我交融，获得极大的精神愉悦和享受。想像型的欣赏，审美主体对音乐作品的欣赏带有很大的主动性，体现为一种积极的审美再创造活动。因此，欣赏者更需要从乐曲的形式过渡到一种综合的体验，亦即是从音响的律动中获得情绪的激动，展开更加自由的艺术想像。比如在欣赏施特劳斯的圆舞曲《蓝色的多瑙河》时，欣赏者可以借助于标题展开带有创造性的丰富的联想和想像，在音响所提供的律动中创造出另一个想像的艺术境界。在那轻松、欢快、明朗、优美的旋律中展开想像：蓝色的天空点缀着朵朵白云，阳光明媚，风和日丽，河流清澈，美景宜人。人们欢声笑语，尽情陶醉在大自然的美景之中。当然，在这类音乐欣赏中，审美主体对于音乐的体验带有较大的偶然性，其想像活动有时甚至会脱离开音乐作品的制约，这与音乐的不确定性和音乐的多义多解性有关。同时，审美主体的音乐美感经验，也依主体个人对于音乐的理解不同、生活经验的不同、审美趣味的不同，欣赏经验的不同而出现较大的差异性。

（四）主观型欣赏（或称情绪型）

这种类型的音乐欣赏者，在欣赏过程中常伴有主观感性活动，容易发生感性上的激动，出现各种带有强烈感情色彩的生理、情绪反应。由于这种类型的音乐欣赏者偏重于音乐作品对自己的感觉情绪和意志的影响，表现出较强烈的情绪反应，因而能够比较迅速地进入音乐欣赏过程的情感体验状态。因此，这一类型的欣赏者，一般不太注重音乐结构系统的整体感知，在欣赏过程中由于表现出一种过强的情绪反应，而缺少对于音乐的理性思考。往往以感性取代理性，以主观取代客观。对音乐作品的欣赏往往掺杂了个人的兴趣爱好、个人的审美需求、个人的音乐思维模式。音乐作品本身怎样无关紧要，重要的是主观感受。因此，音乐作品就被主观的理解、主观的欣赏、主观的评价。

（五）客观型欣赏

这一类的欣赏者，一般都对审美客体（音乐作品）保持一种客观冷静的审视态度，较少发生欣赏过程中的情感激动。它多发生于对音乐作品的形式及技巧有着深入了解的专业音乐工作者，对音乐作品常常表现出在形式、技巧上的极大兴趣，重音乐形式结构的欣赏。因此，此种类型的欣赏带有更多的理性色彩，往往用专业的眼光、标准和要求欣赏音乐。亦即是说客观型的欣赏更重视音乐技术问题，或者说音乐结构、音乐形态问题，而很少对音乐的内容及音乐之外的东西发生兴趣，可以说审美态度完全是自律的。注重对纯音乐形式的欣赏，审美主

体往往把注意力集中在对音乐的音响形式和音响结构等方面。这种注重对音乐形式欣赏的类型，需要对音响的构成有一定的专业知识，这对从事作曲的欣赏者来说是非常必要的，也是必需的。

(六)性格型欣赏(或称类型化欣赏)

这种欣赏以偏重于对不同类型的音乐作品作相应的不同类型情感体验为显著特征。既不像主观型欣赏那样带有强烈的主观色彩而过于激动，也不像客观型欣赏偏重于远距离的理性观照而过于冷静。其音乐欣赏过程中的想像、联想也以对音乐作品类型的情感体验为依据，较少脱离对音乐作品的感知而有较大的偶然性。他往往是感性与理性的结合，认识与情感的结合，体验与思维的结合，感知与理解的结合。既关注音乐作品的内容也关注音乐作品的形式。对音乐的欣赏不仅仅是音乐的表现技巧，音乐符号的象征意义，更重要的是音乐符号所暗含的“意味”。亦即是说从不同的音乐作品中“品味”出它不同的深层意蕴。例如从巴赫那精致的赋格曲中“体味”出作曲家深层意识中的宗教精神和平民情绪；从贝多芬那充满英雄性、戏剧性、巨人风格的交响乐中“体味”出作者追求自由、平等、博爱的时代精神。一般来说，审美主体的个人爱好和他的个性、气质有着密切关系。正如刘勰所言：“慷慨者逆声而击节，蕴藉者见密而高蹈，浮慧者观倚而跃心，爱奇者闻诡而惊听。”[①]

## 二、音乐欣赏的心理特点

(一)音乐欣赏的易感性

在音乐欣赏活动中，审美客体(音乐作品)对审美主体(欣赏者)引起心灵上的回声和感情上的共鸣，并以审美主体的顺应倾向方式表现出来，即主体自身与审美客体在思想感情和审美情趣上基本一致，有产生共鸣的易感条件，这一心理现象被称为审美易感性。

黑格尔认为“音乐是最情感的艺术”。正因为音乐是“感性的一种独白”，所以音乐作品的思想情趣和它的表达方式，契合了欣赏者主体易感的特点，这种音乐审美在很大程度上就变成了审美者自身存在的一种复归。正如德国哲学家费尔巴哈所说的那样，“当音调抓住了你的时候，是什么东西抓住了你呢？你在音调里听到了什么呢？难道听到的不是你自己的声音吗？感情只能向感情说话，因此感情只能为感情所了解。……因为感情的对象本身只是感情”。[②] 这与贝

---

① 刘勰：《文心雕龙·知音篇》。

② 何乾三选编：《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》，人民音乐出版社 1988 年版，第121 页。

多芬说的"音乐应从男人心中烧出火来,从女人眼中带出泪来"是同一个道理,都说明了音乐审美中的主体易感性。

音乐是听觉艺术,情感的艺术。人们欣赏音乐主要是欣赏音律的美和在感情、情绪上受到感染和同化。于是在音乐审美过程中,审美主体易感的发生还应具备下述几个条件:

1. 音乐能力

国内外许多心理学家都对音乐能力进行过专门研究,我国心理学专家将音乐能力划分为四种基本成分:①音乐的感觉和知觉;②音乐的记忆与表象;③音乐的感情;④音乐的动作。苏联心理学家捷普洛夫认为音乐能力需要有丰富的想像力、创造力和情感等一些能力。在这个基础上他又提出三方面的基本能力:①曲调感,即区分旋律和表达情绪色彩的能力;②听觉表象,能准确地反映音高的听觉表象能力,即能够再现听过的旋律,并能够歌唱出来;③节奏感,即感受和再现音乐节奏的能力。以上三种基本因素的结合构成音乐感受能力。

音乐作品对于欣赏主体来说,是一种社会的对象物,对这种"外物",必须能加以感受,加以思维,始能进行音乐审美。而感受和思维必须首先具备相应的音乐听觉,即音乐的耳朵或音乐感觉。音乐作品对于欣赏者构成对象世界,审美主体通过感觉的接受器官直接感受音乐作品的内容与形式的存在,形成审美主体与审美客体的对象性关系。欣赏者通过自己同对象的精神感应关系而占有对象,是人的欣赏能力现实性的实现。音乐审美过程中,对于审美主体来说,是以听觉为起点的精神感觉和实践感觉的全面奏效。

音乐审美既是审美客体作用于审美主体的过程,同时也是具有一定审美能力的欣赏主体对音乐进行感受和理解的过程。音乐审美虽然是以作品为审美对象,但音乐作品之所以能被欣赏,是因为审美主体具有一定的审美能力的缘故。正如费尔巴哈所说:"如果你对于音乐没有欣赏能力,没有感情,那么你听到最美的音乐,也是像听到耳边吹过的风,或者脚下流过的水一样。"[①]马克思也有如是说:"对于不辨音律的耳朵来说,最美的音乐也毫无意义,音乐对它说来不是对象。"[②]可见,审美主体的条件在审美过程中有着极其重要的作用。

2. 艺术修养

艺术修养是审美主体在审美过程中所必需的艺术方面的全部素质和条件。包括有关艺术规律的各种专业知识及鉴赏能力、感受能力、想像能力等等。马克

① 何乾三选编:《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》,人民音乐出版社 1988 年版,第 121 页。

② 董学文:《马克思与美学问题》,北京大学出版社 1983 年版,第 103 页。

思说："如果你想得到艺术的享受，你就必须是一个有艺术修养的人。"[①]艺术修养对于音乐审美主体来说，乃是按对象本身的规律性造成的一种主体条件，它属于人的实践能力范畴，加强这种修养也从一个特有的方面丰富了人的本质，它可以实现音乐审美主体对于对象规律性的把握和适应。音乐艺术的构成，不能脱离开音乐艺术规律和法则，不合规律和法则的作品不可能成为音乐的审美对象。但是如果音乐审美主体没有一定的艺术修养，任凭多么好的作品也难成为他对象化的存在。音乐作品的客观含义和价值，在没有被审美主体领悟之前，只是一种潜在的因素，只有被欣赏者易感和领悟之后，它才外化为某种艺术作用。一个审美能力差的人，对音乐缺乏辨别能力，不可能感受和领悟优秀作品的全部妙处。只有那些艺术修养高，审美能力强的人，才能充分地感知和理解音乐作品。

3. 社会阅历

要想对音乐作品进行审美，必须有一定的社会阅历、生活经验和艺术经验。对审美主体来说，社会阅历、生活经验、艺术经验越丰富和深刻则越有助于对音乐作品的欣赏，从而使审美主体准确、深刻地易感和理解音乐作品所蕴含的一切。如果一个人缺少社会阅历、生活经验和艺术经验，音乐审美就很难达到良好的易感效果，甚至无法进行审美活动。因为审美主体总是在自己生活经验、艺术经验和感受的基础上去接触音乐作品的真、善、美。而审美主体的艺术经验、生活经验的不同，常常造成不同的易感效果。

4. 音乐审美易感性的产生需要形成共振结构

音乐审美中主体易感性的产生需要主客体具备以下两个基本条件：首先，审美客体（音乐作品）必须具备与审美主体形成"共振"的结构，如果审美对象不具备与审美主体形成"共振"的结构，如果审美对象不具备产生易感的客观条件，没有与审美主体（欣赏者）的心理律动共同的频率，就很难引发主体易感。如贝多芬的《♯c小调奏鸣曲》，一位诗人听后说，他感到"有如轻舟荡漾于月夜的琉森湖上"。实际上，贝多芬在这首乐曲中所表现的情感，正是在他经受了初恋的失败后心中时时激起的脉脉柔情。在此，这位诗人的感受与贝多芬所要表现的这种柔情在基本性质与形态上是相通的，审美主体与审美客体在情感上发生"共振"。试想，假如贝多芬的这首《♯c小调奏鸣曲》不具备造成或引发易感的这种条件，人们在欣赏时就很难把握他所要传达的情感，因而也就不会产生易感效果。其次，音乐审美中主体易感的发生，还需要欣赏者有相应的审美心理结构。易感的产生不仅取决于审美主体的一定的生理条件（如正常的感官结构），还取决于审美主体感性和理性的心理信息的储备，同时也取决于心理对音乐作品信息的识别、

① 董学文《马克思与美学问题》，北京大学出版社1983年版，第206页。

处理、转换、传递和再生机能。可见，音乐审美中的易感现象不是主客体的简单对应，它渗透着审美者的主观情思。审美客体是审美主体心理活动的对象，审美客体只有具备了情感呼应的可能性，审美主体在欣赏音乐时才能被审美对象吸引，由情感情绪上的冲动而产生共鸣。审美主体在共鸣中也不只是被动地接受乐曲的情感信息，而是有审美再造的功能。

音乐审美中的易感性是一个十分复杂的审美学问题，有待于做进一步的研究探讨。在阐述审美中的易感现象时，必须纳入审美学的范畴加以说明。在强调易感性的心理特点的同时，还应该看到人的心理结构是人类千百万年来劳动实践的产物。所以我们在欣赏音乐时对审美对象的感受、形成易感不是单纯的生理、心理现象，而是渗透着民族、时代、阶级、共同人性的内容。

（二）音乐欣赏中的异向变移性

音乐作品在审美过程中发生作用，引起主体积极、主动、活跃的情感呼应，有时是以审美主体的顺应倾向方式表现出来的，即自身现实条件与审美客体在思想倾向和审美情趣上是基本一致的，从而具备了接受感染的主体易感条件。但有时却是以突出的逆向方式表现出来的，即自身现实条件与审美对象在思想倾向与审美情趣上是相悖的，方向歧异甚或截然相反，却被审美对象（音乐作品）所感染和同化，从而得到重新塑造，这种现象我们可称它为音乐审美中的异向变移性。在前面所说的同向易感性中有审美提高的作用，所谓提高就是音乐作品对于审美主体的教育和塑造作用。而异向变移的作用更能充分说明对象对审美主体的易感作用，例如据资料记载，有个外国人喜欢打鸟，无论如何教育劝说，他总是不予理睬。后来当他听了我国的民乐唢呐曲《百鸟朝凤》后深深地被音乐打动了，发誓再也不打鸟了，从此便放下鸟枪。从此例中不难看出，真正的音乐艺术作品，能够足以使审美主体发生感情上的变化，并产生与主体易感性殊途同归的审美艺术效果。狄德罗曾说过："只有在剧院的池座里，好人和坏人的眼泪交融在一起。在这里坏人会对自己所犯过的罪行表示愤慨，会对自己给人造成的痛苦感到同情，会对一个正是具有他那样性格的人表示厌恶。当我们所感的时候，不管我们愿意不愿意，这个感触总是会铭刻在我们心头的；那个坏人走出了包厢，已比较不那么倾向于作恶了，这比一个严厉的说教者痛斥一顿要来得有效。"[①]我们虽然不应把音乐的作用说成是万能的，但它确能像一切教育手段一样自有其实际效用，不可否认其社会作用。

---

① 中国社会科学院外国文学研究所等编：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 137 页。

(三)音乐欣赏中的审美联觉

审美联觉是指艺术家通过艺术想像把两种不同的感觉联系起来。音乐艺术所表现的审美联觉有其特殊性。按照音的传递方式:发音体振动——音波——音波对听觉器官的影响——听觉神经传递大脑,然后引起生理和心理的感受,引起感知、理解、想象、情感等心理过程。在这一心理过程中,情感是纽带、是中介。音乐审美联觉主要有情绪联觉、意象联觉、色听联觉等几个方面。

1. 情绪联觉

审美联觉的产生,首先是由审美对象引起的一种简单的情绪。因为音乐是同一定的客观事物和人们在社会生活中体验的情感活动联系在一起,所以声音有情绪、情感意义。《乐记》中说:"凡音者,生人心者也,情动于中,故形于声,声成文谓之音。"①又由于心对物之所感的心境不同,也就产生了带有不同情绪意义的乐音:"是故其哀心感者,其声噍以杀;其乐心感者,其声啴以缓;其喜心感者,其声发以散;其怒心感者,其声粗以厉;其敬心感者,其声直以廉;其爱心感者,其声和以柔。"②古希腊人也从他们当时流行的七种乐调中,分析出情绪表现的差别,认为 E 调安定、D 调热烈、C 调和蔼、B 调哀怨、A 调发扬、G 调浮躁、F 调淫荡。这种分析当然不是绝对合适的,但却说明了声情间一定的关系。不同的音调表现不同的情绪,乐曲中的旋律是某种情绪的表现,一种旋律能够直接表现出疲倦、严肃、欢乐或悲哀的情绪。在欣赏音乐时,首先被欣赏者接受的是这种简单的情绪,例如黄海怀移植的二胡曲《江河水》,表现的是一对恩爱夫妻,丈夫被官府抓了去服劳役,遭到百般折磨和虐待,不幸死于外乡;妻子听到噩耗后,赶到送别丈夫的江边,面对滔滔江水,失声痛哭。这一民间传说,为乐曲的情感表现提供了合理的联觉依据。我们在欣赏这首乐曲时,从它那时断时续、如泣如诉、悲痛欲绝、凄楚哀怨的音调中,首先引起的是一种悲切的情绪联觉。随着音乐情绪的层层展开和深化,旋律的进行伴以滑音、颤音、装饰音等的处理,又使欣赏者产生一种十分压抑、凄苦和愤愤不平的情绪联觉。再如小提琴协奏曲《梁祝》,当呈示部中副部主题以轻快的节奏、跳动的旋律、活泼的情绪生动地描绘出梁祝三载同窗、共读共玩、追逐嬉戏的情景时,我们的情绪是轻松、欢快的。当展开部转为低沉阴森,用铜管以严峻的节奏、阴沉的音调奏出封建势力凶暴残酷的主题时,我们的情绪是紧张不安的。总之,我们的喜怒哀乐是随着乐曲所提供的情绪特征而引起的不同情绪联觉。

---

① 蔡仲德编著:《中国音乐美学史资料注译》,人民音乐出版社 1986 年版,第 227 页。

② 同上,第 225 页。

2. 意象联觉

音乐不仅能引起某种情绪联觉，还可以激起欣赏者的意象联觉。由于声音在自然现实中，总是与一定的事实形态联系在一起，与人的一定生理、心理反应联系在一起。所以人听到声音，总是造成并非只有声音一种存在的综合反应关系，这种关系在人的头脑中呈现为以声音为起点中心的连锁网络式的意象形态。可见，声音同形象是完全可以互通的。贝多芬在作曲时，也总是先在内心勾勒出一幅图画，然后顺着那副图画前行。据说，西方自17世纪幻觉派代表人物阿西姆波尔多(Arcimloldo)起，就一直流行着用"钢琴奏出绘画"的说法，一直到瓦格纳、斯克里亚宾(Scriabin)狄斯涅(Disney)等人，上述说法仍然被频繁使用。与此相对应，美术界也流行着用色彩和线条奏出音乐的尝试。西欧著名画家惠斯勒(wistler)的绘画就特别讲音乐性。他经常按照乐曲诗章的要求来进行绘画，他的画富有节奏感和韵律。为了强调作品与音乐形式的关系，他常给自己的画配上音乐性的题目，例如《变奏曲》、《和声》、《交响乐》等。当然，我们说音乐与绘画可以互通，并不等于承认它们等同。音乐激起的视觉意象与视觉直接获得的意象是有很大区别的，视觉意象往往是由对象直接"投射"而成，因而具有较大的稳定性、可能性。相比之下，听觉产生的意象则具有较大的流动性和不确定性，它往往只能保持一个短时间，随后便会发生改变和转化，而且一会儿清晰，一会儿模糊。

音乐虽然不能清晰、详尽地像雕塑和绘画那样刻画某一具体形象，但它能唤起欣赏者的形象记忆，诱导他们通过自己的心理活动获得鲜明、生动的意象联觉。如柏辽兹的交响曲《哈罗尔德在意大利》中的第四乐章那些描绘酒神节的独奏乐句，李斯特认为它形象地再现了"一个消瘦的、疲惫不堪的、勉强能站立得住的烂醉如泥的人，他满脸血丝，一口酒气，无力地从石桌边站起来，而他的那些粗野的伙伴们却仍然在狂饮"[①]的情景。再如民族管弦乐曲《春江花月夜》，我们在欣赏这支典雅、抒情的曲子时，仿佛看到了一幅优美的山水画卷。不但像《哈罗尔德在意大利》、《春江花月夜》、《二泉映月》、《空山鸟语》、《月光奏鸣曲》、《"田园"交响曲》等之类的标题音乐容易使人产生意象联觉，就是无标题乐曲，也同样可以在欣赏者的心中造成关于某些意象的联觉。这种意象的联觉是通过音乐本身的运动，同现实生活和自然事物本身的动态结构上的对应或同构来实现的。所以音乐的审美联觉决不能脱离开音乐本身的结构，自由地、随心所欲地进行。由于每个人对音乐的感受不同，往往在主观联想中所出现的意象大相径庭。因此，只有那些"知音"者才能够深入地把握音乐结构和旋律里所蕴含的意义，而那



① 邵桂兰:《试谈音乐的审美联觉》，载《人民音乐》1988年第9期，第33页。

些主观虚构的意象往往是肤浅地、不准确地。

3. 色听联觉

音乐具有色彩感。生动鲜明的色彩形象，可由一种声音，如某个音符、某个旋律唤起。奥特曼在实验人对声音的色彩感觉时，发现有些人听高音产生白色感觉，听中音产生灰色感觉，听低音产生黑色感觉。有些人的确有色听能力，即所谓"着色的听觉"。从音乐里他们不仅可以听到情绪的变化、意象的变化，而且还可以感觉到各种色彩。例如唐代诗人郎士元《听邻家吹笙》诗云："风吹声如隔彩霞，不知墙外是谁家，重门深锁无寻处，疑有碧桃千树花。"其中"彩霞"、"碧桃"就是听乐人在视觉上引起的一种色彩联觉。

德国印象派作曲家德彪西曾说过："音乐是由色彩拥有时间的节奏形成的……"。[①]德彪西创作的《月光》、《大海》等就是表现色彩审美联觉的典型例证。如《大海》曲作者从不同时间（如太阳在早、中、晚的光线变化）和空间（如大海的近景、远景、全景、局部）的角度出发，综合运用表现力丰富的和声、变化多姿的律动、纵横交叠的织体、细致入微的配器和音色对比等艺术手段和音乐语言，充分描绘出大海在光色上的深浅、浓淡、明暗、强弱等变化，使听众产生鲜明活跃的色彩联觉，仿佛在眼前展示出一幅红日、蓝天、白云、碧海等的壮美图卷。有时候，音乐家为了使再现形象更明确地呈现，还给曲子的标题加上色彩，如《蓝色的多瑙河》、《蓝色的城堡》、《蓝色狂想曲》、《彩云追月》等，这样，就使标题所指的事物更具体可见，为音乐形象的形成提供更多的信息。

色听是一种特有的现象，通常在大多数人的审美联觉里，从音乐里听到色彩，还必须借助各种色彩交织才能享受。彩色音乐就是根据这一审美联觉的心理特征，结合现代化的技术设备创造出来的。根据一些心理学家的记述，如苏联工程师 K·A·列昂捷夫利用联觉心理现象，创造了一种把声音信号转变为色彩信号的仪器。这种仪器，能根据某种音响的交织在屏幕上显示出一种色彩交织，使听众增添对音乐知觉感受的深度和情绪的浓度。再如，法国彩色交响乐团，利用联觉心理现象，创造出彩色乐器，高音尖锐，配以绿色、黄色；中频配蓝色、青色；低频配红色、紫色。各种乐器的基调也配有一定的颜色，C 大调配白色，G 大调配黄色，A 大调配玫瑰色，E 大调配翡翠色，B 大调配铁灰色。这种色彩音乐在上海演出时深受广大听众的欢迎，音乐欣赏者既是听众又是观众，既在音乐形象里享受愉悦，又在视听的色彩形象上得到了满足。

审美联觉是人类审美经验积累的结果，没有这种历史的、文化的积淀作用，审美联觉是不可想像的。大量审美经验的事实说明了审美联觉的客观存在，为

① 孙继南主编：《中外名曲欣赏》，山东教育出版社 1985 年版，第 664 页。

审美领域开阔了视野，为艺术创作和艺术欣赏提供了心理依据。审美联觉虽然是从生理学引申出来的，但它不是生理现象，而是一种与审美幻觉密切相关的审美心理现象。音乐创作者、鉴赏家们，应该自觉地运用有关审美联觉的心理规律，更加丰富、更多层次地表现和描绘自然美、生活美和艺术美，使一首音乐作品对听众产生出更加丰富饱满的美感作用，这也就是"美学之父"鲍姆加登所说的：那样一种"审美或美感上的完善"。

（四）音乐欣赏中的移情现象

"移情"这一概念，在德文中的词根为 Einfuht，意思是指设身处地体会一下对象的心情。英国的意动力心理学家铁钦纳（1867—1927）把这个概念译成英文，就成为移感说（theory of empathy），也就是立普斯所说的"移情说"，是专指一个人的内心感受和心情的表达被移到感知对象上去的特殊的心理现象。

1. 移情现象的特点

（1）审美移情是一种积极主动的感情投射。

所谓投射就是在知觉中把审美主体的感情投射到或转移到审美客体当中去，成为欣赏者切身的感情活动（即"感情投入"），把审美客体与审美主体的感情活动融为一体、合而为一，达到觉得作品所抒发的就是自己的感情，把"自己'感'到审美对象里面去了"，用立普斯的话说："对象就是我自己。"

《新论·琴道篇》中所记载的孟尝君听琴的故事，对我们理解审美移情是颇有启发的。战国时期，孟尝君请当时一位名叫雍门周的著名乐师为他弹奏。孟问："先生弹琴能使我悲伤吗？"雍答："听我弹琴，没有不落泪的。至于你，养尊处优，无忧无虑，再会弹琴也不能感动你……不过依我看，你也有你的悲哀。"雍门周便为孟尝君分析了当时列国所处的险恶形势，当雍指出孟有可能做亡国之君的时候，一股凄楚，忧伤之情油然而生。此时，孟尝君再听雍门周弹琴潸然泪下，说："我一听先生弹琴，就感到自己是亡国之人了。"陆机在《豪士赋序》中对此做过分析，说："落叶俟微风以殒，而风之力盖寡；孟尝遭雍门而泣，而琴之感以末。"陆机认为孟尝君听琴伤心落泪，主要是他的主观感受，而琴声的作用是次要的。可见，审美移情是带有强烈的主观色彩的，亦即王国维所说的"以我观物，故物皆着我之色彩"。所谓"不是情人不流泪"恰好道出了审美移情的特点。

（2）审美移情不仅带有强烈的主观色彩，而且还受审美主体心境的影响。

心理学上，把人在某一段时间内所具有的持续性的情绪状态称为心境，这是一种整个神经系统、整个有机体都同时介入的心理反应。《淮南子》中提出，"夫载哀者，载使然也"。意思是说，一个人如果心中悲哀，听到歌声也会伤感哭泣，一个人如果心中愉快，见到哭泣者也会高兴欢笑。指出了审美感受中主体情绪、心境对欣赏结果的影响。一个人的心境好，可以加强他的五官感受能力；心境

坏，又可以钝化、削弱感受能力，这就直接影响到审美感觉或审美移情。心境不同，对客观事物的感受不同，移情也就不同。两个心境不同的人对同一首乐曲，会有截然不同的主观感受和审美移情。一个热恋的人和一个失恋的人，在倾听同一首爱情歌曲或小夜曲时感受肯定是不同的。甚至同一个人对同一首曲子由于此时和彼时的心境不同，也会产生不同的感受，出现完全不同的审美移情。高兴时，山欢水笑；愁苦时，云惨月愁。时而愁时而喜，真可谓是“一种曲子万般情”。

(3)审美移情既可以在自觉的理性指导下进行，也可在不自觉的非理性状态下进行。

移情可以在自觉的理性指导下进行，也可以在人的“潜意识”深处或者在不自觉的非理性状态之下进行；可以在主客体同形同构的条件下进行，也可以在主客体异质同构的条件下进行，因为它们的共同特点就是“把本身的(或内在的)标准运用到对象上来”，“他不仅造成自然物的一种形态改变，同时还在自然中实现了他所意识到的目的”[①]，所以它们都可以使对象主体化(例如我们常说的“自然的人性化”)，使主体对象化(例如“人的自然化”)。这其中最根本的是“情”和“化”，而“情”是催“化”剂，“化”则是移情过程的实质，是通过主体与客体二者之间双向往返和过滤积淀的移情运动而达到主客体的同化。在外国美学史上被称为“移情说之父”的德国意动心理学家立普斯在给移情下定义时曾指出，“移情所指的就是把自己‘感’到审美对象里面去”。正因为如此，创作主体或审美主体通过移情与审美对象而从中得到的则是一种“自我欣赏”，移情过程中所产生的美感则是一种“客观化了的自我价值感”。这是因为在审美移情的作用之下“自我和对象的对立消失了，对象就是我自己”，“审美的欣赏已经不是对于一个对象的欣赏，而是对于一个自我的欣赏”，[②]但又不是“自我本身”，而是“客观的自我”。

(4)审美移情具有不确定性和模糊性。

音乐欣赏中的移情活动往往带有不确定性和模糊性的特点，这种模糊性移情可以显著地提高审美主体在欣赏时的自由度和主动性。那种叙述性、描写性或绘画风格的音乐作品，一般都比较重移情的明确性，也就是追求形象再现和情感再现上的逼真性或“内视性”。因此，这类音乐作品与欣赏者之间所形成的是一种硬性规定的指令性服从关系，它强调欣赏者在审美过程中的向心力和凝聚力，要求欣赏者必须以乐曲中某一贯串的音乐形象或基本情绪线或叙事线或主

---

① 董学文:《马克思与美学问题》，北京大学出版社 1983 年版，第 113 页。

② 参见金开诚主编:《文艺心理学术语详解辞典》，北京大学出版社 1992 年版，第 252 页。

题性的意念等为核心，而欣赏者对乐曲内容所产生的诸如想像、再现与再造、情感体验等等审美活动也都必须严格地凝聚在这一核心的规范之中，这样，就势必在很大程度上将欣赏者置于一种被动接受的审美状态。例如，我们在欣赏19世纪俄罗斯民族乐派强力集团中五大音乐家之一鲍罗廷的交响音画《在中亚细亚草原上》的时候，必须将全部审美活动集中到这一核心性的叙事线索上来——一支商旅驼队在俄罗斯士兵们的护卫下由远而近向我们走来，之后又慢慢远去，终于消逝在一望无际的大草原的尽头。再如我们欣赏小提琴协奏曲《梁祝》时，也只能按照乐曲中所描写的男女主人公悲欢离合的爱情故事这一中心线索去展开想像和情感体验。与之相对比，按照模糊性移情而创作出来的音乐作品，与欣赏者之间则保持一种自由宽松若即若离的关系，作品中处于核心地位的某种抽象意念或情感仅仅对我们有隐晦的暗示作用，在其暗示之下我们可以展开自由度很大的开放型审美再造与发散式的联想思维，我们的情感体验或审美知觉并不是向着这个核心做凝聚集中的运动。例如贝多芬的《第三交响曲》，其原稿的标题本来是《拿破仑·波拿巴交响曲》，仅从题目上看，这显然是一部以歌颂拿破仑为主题的作品。但当贝多芬听到拿破仑称帝的消息时，便愤怒地撕去标题页，而改成了现在我们看到的标题《英雄交响曲，为纪念一位伟人而作》。[①] 改掉了作品中原来“主人公”的名字，不仅没有对我们的审美实践及其效果产生损害，相反倒使该曲产生了更为强大的情感穿透力和更为广泛而丰富的美感共鸣。其秘密究竟何在？我们认为，贝多芬在创作此曲时，并没有明确地以拿破仑的个人业绩和平生经历为其核心线索，它不是以某一位确定的主人公及其活动为核心而创作出来的一首叙事性或描写性的作品。贝多芬当时至多不过是想借这部作品或借这个标题向拿破仑表示歌颂或尊崇之情而已，所以，贝多芬在自己的这部《♭E大调第三交响曲》完成之后而加上去的标题，无论是原来的标题抑或是修改后的标题，都是出于作者本人一时的主观随意性、而从外面硬贴上去的一个标签。它们既不能客观准确地也不能简明扼要地概括乐曲本身的实在内容，最多只能在某一种并不完全确定的意义上对欣赏者起到有限的仅供参考的提示作用。如果再进一步说，这先后确定的两个标题在很大程度上是“文不对题”的。而对于一部具有审美多义性和不确定性的模糊性移情之作来说，这种“文不对题”又是被我们所默许和认可的，因为我们懂得，硬要求音乐家为一部以模糊美而取胜的作品找到一个十分合适准确的标题，实在是强人所难。偏要用具体的语言文字去做注释，难免牵强附会和弄巧成拙。而这也正是许多无标题音乐之所以只有作

① 参见人民音乐出版社编辑部编：《西洋百首名曲详解》，人民音乐出版社1985年版，第17页。

品编号而没有标题的原因之所在。法国著名印象派音乐家德彪西就曾提出“从朦胧中出，又回到朦胧中去”的音乐美学思想，他在其音乐中往往就是写一种“朦胧模糊的心情”。①

2. 关于审美移情的自律论观点

在研究探讨音乐艺术中的审美移情问题时，有一种观点应该引起我们的重视并加以澄清。这种观点只承认审美主体方面的移情作用，而否认创作主体方面的移情作用。在我国，最早提出这种观点的是魏晋时期的文学家、思想家、音乐家嵇康，他在《声无哀乐论》中提出了自律的命题，认为音乐本身并无喜怒哀乐等感情内容可言，音乐只是一种客观存在着的音响，它与人们主观存在的情感并无必然的因果对应关系。嵇康的这种观点是以心物（或声情）二元论（“心声两物”，“声之与心，殊途异轨，不相经纬”）为其哲学基础的。另一方面，嵇康却又承认音乐可以引起欣赏者的情感反应，并且他还发现音乐的审美移情具有不确定性，同样的音乐却可以引起不同的移情效应，亦即“琴声感人，触美而长，所致非一”，但却可以“同归殊途”，这些见解无疑是精辟的。然而，嵇康在对这种“所致非一”的审美移情现象进行解释的时候，却陷入了自相矛盾之中，嵇康认为，对于同一首乐曲，不论人们对其产生多少种不同的情感反应，它们都一概与音乐本身无关，音乐本身是没有任何哀乐等情感的一种纯粹物质性的声音。音乐作品之所以使听者感到它有哀乐之情，其原因仅仅是由于音乐作品激起了听者心中本来就存在着的哀乐之情，是听者将自己心中原有之情从外面附加给音乐作品的结果。为此，嵇康还用“酒”和“喝酒的人”即“醉者”二者之间的关系作比喻。“酒”好比音乐作品，喝酒的人则好比是听音乐的人，而被音乐所陶醉因此移情于音乐作品的人则是“醉者”。“酒以甘苦为主，而醉者以喜怒为用，其见欢戚为声发，而谓声有哀乐，不可见喜怒为酒使，而谓酒有喜怒之理也。”②酒本身只有甘苦之分而无喜怒之情，然而“醉者”是带着或喜或怒的主观感情去喝酒的，再加上酒喝下去又反转来更加刺激了“醉者”，本来就有的喜怒哀乐之情（如俗语所说的“以酒浇愁，以酒助兴”等）于是就以为酒本身也有喜怒哀乐之情了。嵇康认为，这样的道理或推理是不能成立的。

如果我们做一下比较，19世纪奥地利音乐美学家和批评家汉斯立克的观点与嵇康有相似之处。汉斯立克也认为音乐本身没有表达感情的可能，音乐只是一种纯形式的艺术，构成乐曲内容的不是人的情感而是乐音的运动形式，音乐作品的曲调或乐句等等“不是用来表现情感和思想的手段或原料”，“表现确定的情

① 孙继南主编：《中外名曲欣赏》，山东教育出版社1985年版，第664页。

② 蔡仲德：《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注释与研究》，中国美术学院出版社1997年版，第295页。

感或激动完全不是音乐艺术的职能”。[1] 另一方面，汉斯立克也承认音乐可以引起欣赏者的移情亦即“情感波动”，汉斯立克并且还强调在音乐作品中“美的最后价值是以情感的直接验证为依据”。[2] 但在对此做出解释时，汉斯立克仍然认为这种“情感波动”或“情感验证”并不是音乐作品本身所给予的，而完全是欣赏者借助于自己的联想将自己的情感“放到音乐中去了”。这无疑于是说，“情感波动”或“情感验证”纯粹是欣赏者自作多情的结果。

我们认为，创作主体——审美对象（音乐作品）——审美主体，是三位一体密不可分的完整结构，三者共同构成了一个创作与审美的完整系统，移情过程则正是通过这一完整系统而得以进行和实现的。割裂这一系统之中的哪一个环节，都不可能自圆其说地解释创作主体或是审美主体方面的移情现象。由此可见，否定了审美对象（亦即作为审美中介的音乐作品）本身具有明确的或模糊的情感内涵和表情功能，势必同时也就否定了创作主体（作曲者）本身的移情活动，也就是说，作曲者是在毫无感情的“心灵真空”之中进行创作的，他的所谓创作不是通过音乐语言等艺术手段来表达“小我”或“大我”的情感，而仅仅只是在麻木不仁地做着纯形式主义的音响组合排列。不可否认，在创作主体方面有时会处于一种不自觉的非理性的移情状态（我们姑且称之为一种“潜移情状态”，而在审美主体方面也常常会出现移情效应的不确定性（我们姑且称之为一种“审美移情的因人而异性”），但是，我们却不能因此就否认音乐作品与创作主体、审美主体的移情活动有着必然的因果关系，不能因此而否认音乐有表现情感内涵的艺术功能。音乐作品在移情功能上既有某种程度的不确定性或模糊性，同时又有其规定性，也就是具有一定的表情特征和移情指向。然而，无论是不确定性还是规定性，它们都是由音乐作品本身所拥有的情感内涵所决定的。乐曲本身的情感内涵是第一性的“条件”，而审美移情则是在这些“条件”的刺激诱发之下所产生的一种“反射”，是第二性的。对于一个听觉神经和精神状态都很正常的人来说，当他在追悼会上听到哀乐的时候，无论怎样“从外面硬加上去”，他也不会产生兴高采烈的移情反射。

近些年来新崛起的“音乐疗法”，就是利用音乐对人的心理和生理上造成愉悦的移情反射来治疗某些疾病。一般都是利用具有轻松愉快优美恬静的情感内涵的乐曲，对患者输出良好的信号刺激，以此改变患者的恶劣心境，消除精神上的抑郁和紧张状态，达到心理的平衡或净化。如果反过来是让患者将自己心中本来就有的那种病态的情感外加到乐曲中去，那么，势必破坏音乐的医疗作用，

---

① ［奥］爱德华·汉斯立克：《论音乐的美》，杨业治译，人民音乐出版社 1980 年版，第 6 页。

② 同上，第 6 页。

从而更加重患者的病情。所以说，欣赏者在通过听觉接收到乐曲(刺激移情的信息源)输送出来的情感信号之后，因为听者受到自身所具有的主观情感的制约，其产生的移情反射往往会对情感信号的刺激度起到或加强或削弱或灵敏或迟钝的影响作用。例如一个心情愉悦的人和一个心情悲痛的人在听同一首愉快的乐曲时，愉悦者会对乐曲本身所表现出来的情感力度起到明显的强化作用，悲痛者则起到弱化作用。但是，这也仅仅只是局限于在移情反射度上出现量变差异，而决不会在本质上改变一首乐曲本身所特具的情感内涵特征。例如在施行"音乐疗法"时，正是因为乐曲本身的情感内涵具有强大的处于绝对优势的心灵穿透力，而患者心中那恶劣"情结"所能起的"抗药性"则是相对有限的，所以，"音乐疗法"才能达到治病的目的。

(五)音乐欣赏中的审美心理定势

"定势"概念是由德国心理学家缪勒(1850—1934)和舒曼(1863—1940)在1889年提出的，后经前苏联心理学家乌兹纳捷进一步发展形成一种理论。他们认为人们先前的一定心理活动所积累起来的准备状态，决定着后继类似的心理活动的趋势。美国著名心理学家克雷奇在解释"心理定势"时说："它是'有机体作特殊反映或系列反应的准备'。"这就是说，个体先前的某些知觉经验被积累起来，构成一个较为强固的心理组织，这个整体的功能开始影响内在的新的知觉过程以及支配个体的外在行为活动，亦即是说，这一心理知觉组织整体上具有一定的趋向性，任何违背这种趋向的刺激模式都将被排斥，而新的心理活动和行为都要受到这个趋向性的制约。审美心理定势就是在这个意义上提出来的。

审美心理定势提示了欣赏主体在进入具体审美活动之前个体的特殊心理状态，它是影响或决定同类后继审美心理活动的趋势或形成审美心理活动的准备状态，即按一种相对稳定的审美趣味、审美态度、审美习惯的思路进行音乐内容与形式美的欣赏。那么，何谓审美心理活动的准备状态呢？它是指音乐欣赏者的审美心理诸因素的一种结构状态。任何一种审美活动都不是从零开始的，一次审美活动最终总是具体地预先准备性的实现，正是这种审美心理活动的准备状态决定了主体在具体的审美过程中的心理活动。音乐欣赏中的情绪、情感反应，使主体的审美心理活动指向一个方向，这个方向一般将是主体的审美心理定势强化发展的方向。这种方向势必使审美主体在审美知觉活动中舍弃对审美客体的许多不相关的知觉，而倾向于主体以前所熟悉的和喜爱的形式与内容，使整个审美知觉呈现出一种习惯性选择。

1. 音乐审美心理定势形成的原因

音乐审美心理定势形成的原因是多方面的，如社会的、历史的、文化的、民族的、区域的、集体的、个人的等等。另外，审美主体的审美需要、审美趣味、审美意

识、审美情感、审美理想等也常常是构成审美定势的因素。在以上诸多的因素中，我们可大致将其归纳为两大因素：

(1)前审美，又可称前经验或前结构。

这是音乐审美主体早先多次获得的音乐经验。经验因素是一个包含了知、情、意三个方面的综合体系，由此构成了主体意识心理经验模式、情感经验模式和审美经验模式。心理经验模式是在审美主体心理上形成的一种“格局”(或叫“图式”、“逻辑的格”)；情感经验是一种生活个性化的能量，以及在感受客体对象时所形成的特定情绪、情感结构；审美经验是审美主体(欣赏者)的艺术修养所赋予的一种较为成熟并趋于定型的艺术把握手段。

(2)现审美，又可称现经验或现结构。

它是审美主体当前刚刚获得的审美经验，这一因素同样具有相当的主动性，可以说前审美与现审美因素在音乐欣赏过程中，以一种互补的方式强化主体意识，这种强化将导致对客体对象有目标的多维度的选择。通过有目的的选择，在原有的刺激模型上重建新的知觉模型，用新的知觉信息充实或替代原有的心理结构(或心理定势)。相比之下，现经验较之前经验往往显得更加重要和有效，审美主体更容易受现审美的控制和影响。

2. 音乐审美心理定势的类型

音乐审美心理定势从类型上又可划分为如下几种：

(1)民族审美定势。

凡是具有共同语言、共同地域、共同风俗、共同生活方式、共同心理因素的个体和群体，都会有一些共同的音乐爱好。

(2)地域审美定势。

在同一个民族内，由于区域的不同、习惯的不同、地理环境和生活环境的差异以及经济的文化的原因，往往会形成一些区域性的音乐审美心理定势。

(3)个体审美定势。

审美个体都属于一定国度、一定民族、一定区域、一定社会、一定阶层的人，所以审美主体的心理定势除了带有以上特点外，还有着个体独特的审美偏爱。如有人喜欢贝多芬，有人喜欢莫扎特；有人喜欢肖邦，有人喜欢李斯特；有人喜欢柴科夫斯基，有人喜欢格林卡；有人喜欢西洋音乐，有人喜欢民族音乐；有人喜欢现代音乐，有人喜欢传统音乐，有人喜欢交响乐，有人喜欢小夜曲；有人喜欢歌剧，有人喜欢戏曲等等。这种审美偏爱往往是在无意识中形成的，并且是个体性的。可见，一定的心理定势的形成，取决于审美个体过去的审美经验，它逾越不了个体的领地和阈限。由于个体的审美心理定势的构建是在无意识状态下进行的，从这个意义上说，审美心理定势存在于个体的无意识领域。弗洛伊德认为，

人的整个心理可以划分为两个相互对立的领域，即意识和无意识，这是个体的极其重要的特征，并且这两个领域在个体结构中不具有同等的意义，意识只是建立在无意识上面的一个层次，而无意识才是构成人的心理本质的中心部分。意识按其起源有赖于无意识，它是在主体的心理发展过程中由无意识形成的，音乐审美心理定势亦正是在审美主体的无意识中构成的。

3. 音乐审美心理定势的特点

音乐审美心理定势，作为对客体进行反映的心理准备，常使个体的反映活动具有趋向性、稳定性、不自觉性、主观性等一些特点。这对于音乐审美活动具有一定的积极意义，主要表现在下列两个方面：

(1)审美定势有助于审美主体获得独特的直觉感受，迅速和有效地抛开无用的知觉，而达到有效的音乐审美感知。

音乐感知与其他感知活动的一个重要区别，就是具有强烈的主观情意化和个性化特点。音乐审美主体，只有从自身的经验、需要、情感、愿望、趣味、理想出发去知觉客体对象，才能获得熔铸着主观情意和个性印迹的独特的音乐知觉。由于审美定势具有趋向性、主观性等特点，所以，音乐欣赏者从某一独特的心理定势出发去感知客体对象，可以使审美主体向客体敞开真实的个性世界，从而获得独特的审美感受。

(2)审美定势有助于审美主体形成自然而敏捷的专业反映，使之具备敏锐超凡的艺术洞察力。

音乐艺术要求按照一定的法则对音乐作品作特殊的反映，如果审美主体在长期的音乐实践活动中，形成了一种对音乐作品进行特殊专业反映的心理定势，他就能够直接对音乐的形式特点形成敏锐而自然的专业反映。

4. 音乐审美心理定势有正负两种效应

应该看到审美定势对音乐欣赏或审美有着不可低估的作用和积极意义，但它也有消极的一面，亦即说心理定势有正负两种效应。它的消极影响主要表现在以下两个方面：

(1)审美定势的排他性。

审美主体在长期的音乐实践中，一旦形成对某些音乐形式、题材、风格、流派的审美定势，就会产生偏爱的心理倾向，对其他众多的音乐流派、风格、形式等，往往采取一种排斥和拒绝接受的态度，把自己封闭在一个狭隘的圈子内，不能广泛地欣赏各种风格、流派的音乐，不能博取众长。例如喜欢民族音乐的往往排斥西洋音乐，喜欢现代音乐的往往排斥传统音乐，这就是音乐审美定势的排他性。

(2)审美定势的保守性。

审美定势往往使主体产生审美感知的惯性，一定程度地存在着因循守旧性，

使审美主体难以形成新的审美观念、审美追求，难以感知和接受那些突破了创作框框的崭新的音乐形式。可见，审美定势一定程度上阻碍了审美主体的求异思维。因此，审美主体要善于克服和打破思维中的习惯定势，从新的视角以新的方式观察认识新的表现形式。

5. 音乐审美心理定势与“同化”、“顺化”的关系

就一般情况而言，审美主体的心理定势和客体对象外在形式之间的相互作用，大体可表现为以下三个方面的不同情形，它直接影响着音乐审美的发生及其过程。

(1)当审美主体的内在审美定势(或心理结构)与审美客体的外在形式之间“对位”、“吻合”、“共鸣”、“合拍”，按格式塔心理学派的术语解释即是产生了“同型同构”时，主体就产生美感，音乐审美过程就易于发生和进行。

(2)当审美主体的心理定势与客体对象的外在形式之间发生“错位”、“对抗”、“反感”、“排斥”时，主体对客体的认识就被抑制，音乐审美的发生和进行就会受阻和中断。

(3)当审美主体介于两者之间时，就会不由地调节自己的审美心理结构，对客体对象表现出“顺应”和“同化”的态度。

对于音乐欣赏来说，主体心理“同化”(或称内化)的中介不是某种理论的逻辑的模式，而是他特有的音乐审美定势。瑞士著名心理学家皮亚杰又将“同化”称为“顺化”或“顺应”(accomdation)作用，只有在这种“同化”或“顺化”、“内化”作用的基础上，审美主体才能展开具有高效的音乐审美活动。因为，客体对象进入主体的大脑中，并不仅限于在表象形式方面做机械被动的加工，而是通过审美定势被主体同化。这是一个重新获得生命和价值的曲折复杂而又多层次的再造过程。同时，审美主体在此过程中表现出相当强的选择性，正如马克思在《1844年经济学哲学手稿》中所指出的那样，是审美主体把自己“内在的尺度运用到对象上去”。皮亚杰认为只有头脑中存在某种“格局”(scheme，或译“图式”)，客体对象的信息才能与主体的“格局”发生“同化”(assimlation)。客体与主体的“格局”(或“心理定势”)同化了，才能对信息刺激产生高效度的反应。审美主体的这种定势，不仅影响由条件反射构成的大脑皮层中暂时联系的强度、速度和平衡性，而且也决定了它的选择性、方向性，而这一切又综合形成为审美主体自我的特殊性。同样的感性刺激丛，可以导致不同的自我同化，产生不同的表象等，这与审美主体各自不同的心理定势或自我审美“图式”有着紧密而直接的关系。

# 第二节　音乐批评

## 一、音乐批评的含义与性质

所谓音乐批评是指按照一定的原则、标准，对音乐家的作品和音乐现象（包括音乐思潮、风格、流派等）所作的研究、分析、认识和评价。简而言之，音乐批评就是对音乐家、音乐作品、音乐现象等的判断与评价。

可以说，任何音乐欣赏与批评既是音乐实践活动本身的延伸，又是音乐实践活动的一个有机的组成部分。从一般意义上说，批评是欣赏的深化和提高，音乐欣赏是构成音乐批评的一种不可或缺的认知形式。音乐欣赏过程中，无论审美主体的精神活动如何自由，但总难免受到沉积在欣赏者心理结构中的某种观照音乐作品的方法所制约和规范。音乐批评方法就其本质而言则是欣赏方法的清晰化、明朗化、科学化、逻辑化。

## 二、音乐批评的方法

随着艺术鉴赏和批评理论的发展，艺术的研究方法逐渐与艺术创作方法分离开来而获得独立的地位。方法既是人类认识的一种理论归纳，也是一种认知手段和方式，从而又反过来成为深化认识的工具。所以黑格尔在《逻辑学》中强调“在探索的认识中，方法就是工具，是主观方面的某种手段，主观方面通过这个手段和客体发生关系”。① 可见，方法在音乐批评中的重要性，下面介绍几种常见的方法。

（一）社会学的批评方法

社会学是研究人类社会的科学，是人类行为科学的一个分支。它探讨社会现象、社会关系、社会生活、社会问题等一系列有关的课题，着重研究人与人之间的社会关系以及人与人和群体与群体之间的相互交往、相互影响的原因和结果。虽然各国研究社会学的学派林立，歧异纷呈，但其研究大致可分为两大类：一类是宏观研究，主要探讨人类社会生活及其发展的一般原理；另一类是微观研究，主要是研究社会创造的具体问题，音乐批评即属此类研究范围。社会学的音乐批评就是以社会学的眼光和视角来探讨音乐问题，亦即是说，它透过音乐与社会的联系来探讨音乐艺术的本体。它既是一种批评方法，也是一门独立的科学。

社会学的音乐批评方法是在社会与历史的层面上来展开音乐批评的。比如

① 参见刘运好：《文学鉴赏与批译》，安徽大学出版社 2001 年版，第 222 页。

我们在对贝多芬的音乐作品进行批评时，其主要观察点不是放在对音乐作品本身的评价上，不是就作品分析作品，而应该将音乐作品与其所产生的时代背景、历史条件、社会环境以及作曲家的生活经历等联系起来进行理解、分析、评价。正如丹纳在他的《艺术哲学》中所指出的那样，艺术是时代、种族和社会环境的产物。在现代艺术批评中，社会学批评方法仍然占有很重要的地位。其实我国古代艺术批评中早就运用了这种方法，孟子的“知人论世”便是它的素朴理论形式，并且一直成为我国艺术批评的传统方法。

社会学的批评方法，把音乐现象看作是一定社会条件和历史时代的产物，注重研究人类社会中审美现象、音乐现象的存在、变化发展。美国社会学家豪塞尔认为，任何艺术都是社会的产物，都处在历史进程的网络之中。音乐社会学批评的主要任务，应该是结合音乐创作的实际来源去理解和解释音乐作品中所表现出来的对生活的见解和看法，由此去把握这种表现出来的意识形态观念。比如音乐风格的演变虽有其内在逻辑，但不能忽视社会环境和社会意识都是风格演变的外部先决条件。有的学者认为支配音乐史的评价和再评价的是意识形态，而不是逻辑。要正确把握音乐现象和审美现象，就必须依靠社会学的方法。法国社会美学家拉罗认为，美学和批评应当考察创作中个人和社会的种种原因和条件，不仅要研究艺术的审美条件，还要分析艺术的非审美条件。艺术中的心理事实只是一种潜在性，只有社会性才能把它们变成审美的现实性，艺术只有在一定的社会条件下才有具体性可言。

法兰克福学派的重要代表人物阿多诺的《新音乐的哲学》是 20 世纪西方音乐批评领域中有深远影响的名著。贯穿在这部著作中音乐批评的基本方法是社会学方法。音乐艺术尽管具有不同于其他艺术的自身特征，而在这个问题上也不能例外。即是最纯粹、最严肃的音乐也不能置身于社会之外。无论是历史上的音乐作品，还是当代的音乐作品，都以某种方式体现着它所身处其中的那个社会，提供那个社会的“审美文献”。[①]

（二）美学的历史的批评方法

这种批评方法主要是由马克思、恩格斯提出的。有的西方美学论著直接把马克思主义的批评理论归为社会学批评，对这种划分，有些美学家表示值得商榷。美学的历史的批评方法，虽然包容有社会批评，又与社会批评有着本质上的区别。马克思主义有关艺术批评的理论是建立在辩证唯物主义的根基之上的，将对艺术的研究与内部研究有机地交织在一起。美学的、历史的观点是马克思主义艺术批评的出发点、方法论和批评原则。



① 于润洋：《音乐史论问题研究》，中央音乐学院出版社 2004 年版，第 28 页。

1. 美学的方法

所谓美学观点，就是要求对艺术作品的批评应该注意艺术的审美特性，遵循艺术反映现实的特殊规律，对作品作具体的艺术分析，把艺术的审美价值作为衡量作品的一个尺度和标准。为什么要用美学的观点或方法来评价艺术作品呢？按照马克思主义的文学艺术批评观，概括起来可以这样理解：艺术家创造的作品是依照美的规律、美的理想来进行的，即“人是按照美的规律来造型（或创造）的”。因此对艺术作品的审美鉴赏的批评必须是美学的。总而言之，用美学的、历史的方法评价艺术家的作品，是马克思主义历史唯物主义的基本原理在鉴赏和批评中的具体运用。运用这种鉴赏与批评的方法，是考虑到艺术作品（包括音乐创作）作为意识形态的一个独立部门的特殊规律，它为我们研究音乐创作、表演、欣赏提供了一个经典的批评原则。

2. 历史的方法

所谓历史的观点，就是历史唯物主义的观点。即在具体的艺术批评中，把艺术家的作品放到特定的时代和历史条件下加以考察，作历史的具体分析，把作品是否反映了历史的真实，是否具有进步的倾向作为衡量艺术作品的尺度和标准。为什么对艺术作品的批评必须用历史的观点？马克思主义的艺术批评观认为，艺术不仅审美地反映生活，而且也是人们自觉地掌握世界的方式之一，是一种社会意识形态。因此，艺术鉴赏和批评要对作品作出社会的、政治的、道德的分析和评价，就必须是历史的。

3. 运用美学的历史的批评方法时要注意的问题

在音乐批评中，我们不仅要完整准确地理解马克思主义的历史唯物主义的观点和方法，而且在具体运用美学的历史的批评原则时，还要注意下列几个问题：

（1）批评应是统一的、辨证的，而不是偏执的。

在音乐欣赏与批评中，美学的、历史的方法两者必须同时并存，不可偏废。艺术是一种社会意识形态，它受经济基础的制约，同其他意识形态诸如政治、法律、宗教、哲学有剪不断的联系，如不把音乐放到特定的历史、时代环境和经济结构之中加以考察，就无法揭示音乐本质和特征的形成、缘由、功能等。同时，音乐又是一种特殊的审美的意识形态，是一种“自足的整体”，是一种独特的观照社会人生的方式，所以不对音乐自身特殊的审美特征进行批评研究，就无法揭示它独特的审美功能和认知方式，就无法领悟音乐中那种哲学意味的人生情境和生命意识。

（2）批评是有侧重点的，而不是平分秋色的。

对音乐艺术作美学的、历史的鉴赏批评，一方面两者要同时并存，不可偏废；

另一方面又不能平均用力，而应把美学批评放在首位。正因为如此，别林斯基才认为：批评家的第一步工作是确定作品美学上的优劣，一部经不住美学分析的作品就不值得作历史的批评。同理，一部经不住美学分析的音乐作品就不值得作历史的批评，音乐艺术存在的首要价值是它的美学价值。侧重的而不是平均的，还应该包含另一层含义，因音乐批评者切入的角度不同，批评的侧重点也不同，可能是美学的，也可能是历史的，并非是平均用力、无所不包。

(3)批评是具体的，而不是抽象的、空洞的。

鉴赏批评音乐作品的美学特征时，必须从深入研究音乐作品本身入手，分析音乐作品的结构、曲式、旋律、节奏、音色、和声、配器等构成的审美要素，寻找它们之间的逻辑关系和有机结合方式，探索审美意蕴、审美价值等，然后作出批评式的解释。切忌戴着有色眼镜或从抽象的观念入手，通过切割分离音乐现象的方式，来强说某种观念和意识。事实上，脱离音乐本体或具体的音响结构体的抽象批评，要么是隔靴搔痒式的不着边际，要么是无的放矢的空洞说教，不是真正的音乐批评。

(4)批评是多元的、开放的，而不是单一的、封闭的。

美学的、历史的鉴赏批评是诸多的批评方法中一种基本和重要的方法之一，带有普遍的指导意义。但是我们还应该注意，不能把马克思主义的理论看做某种一成不变的和神圣不可侵犯的东西。恰恰相反，美学的、历史的鉴赏批评方法不是一个封闭的体系，不是静止的、僵死的，而是一个开放的体系，是运动的、发展的、充满活力的。随着历史的发展，又出现了多层次、多视角、多侧面和多元的批评方法。所以方法应该是多样的、多元的，不能只局限于单一的方法。借鉴其他多种批评方法，使其基本原则的一致性与具体方法的多样性有机结合统一，才能建构起多元的音乐鉴赏批评体系。

(三)现象学的批评方法

现象学美学是20世纪西方美学流派中颇具影响的流派之一。波兰著名哲学家、美学家罗曼·茵格尔顿(Roman Ingarden，1893—1970)是这一流派的重要代表人物之一。他运用现象学批评的原理来探讨美学与音乐美学问题。他的《音乐作品及其同一性问题》是音乐美学方面的代表作。在这部著作中，茵格尔顿提出了著名的“音乐作品是纯意向性对象”的美学批评观点，并围绕这一命题对音乐作品的本体特性等问题进行了一系列的阐述，由此构成了他现象学批评的基本观念。

茵格尔顿在哲学上深受他的老师胡塞尔的影响，这种影响也体现在他的美学理论中。这主要体现在茵格尔顿把胡塞尔现象学中的“意向性”这个重要观念引入到他的美学理论与批评当中，成为其美学思想的重要理论基石。从这个基

本理论出发对艺术进行了认真的考察，茵格尔顿认为，世界存在着两种对象，一个是不依人的意识为转移的客观实在对象；另一个则是依附于人的意识的意向性对象，而且这两种对象之间的界限是严格的、清晰的，二者不是同一的，不应相互混同。艺术作品属于后一个范畴，即意向性对象，而音乐就其本质、存在方式而言，则是一种更加纯粹的意向性对象，这恰恰是茵格尔顿现象学音乐批评的核心。于润洋先生在他的《罗曼·茵格尔顿的现象学音乐哲学的述评》一文中曾对此作了如下的评价：茵格尔顿在阐述音乐作品是纯意象性对象过程中，涉及不少值得我们思索的问题。这些问题虽然还有待于进一步研究，但是对于我们进一步探讨音乐本质及音乐创作、表演、欣赏诸问题都有一定的启发性。

茵格尔顿认为，音乐作品作为一种意向性对象，它实际上是创作者、演奏者、欣赏者意向活动的产物，它的存在要依赖于人们的意向活动。一部音乐作品，即使它已在某一时间被创作出来，并已通过乐谱被相对地固定下来，但如果没有演奏这一创造性环节将它转化为声音，没有听者在欣赏这部作品过程中丰富的心理体验和解释活动，亦即是说如果没有在他们的意识中所进行的一系列指向该音乐本体的意向活动，就很难谈到这部音乐作品的存在。一部音乐作品，作为一个意向性对象，它的存在是他律的，这种对象的存在取决于人们意识的意向活动的存在（包括音乐表演、欣赏、批评等）。并且指出，不同种类的艺术作品其自身的意向性在程度上有所不同，以声音为原材料的音乐作品中并不存在文学作品的那种意义层，它的单层结构要求欣赏者与批评者在感受过程中，以更大量、更加强烈的意向活动去填充它，赋予它以更多的主观意识以参与构成音乐作品这个意向性对象。从这个意义上讲，音乐作品作为一种意向性对象，它具有更加“纯粹的”性质，茵格尔顿称它为“纯意向性对象”。茵格尔顿在论证音乐作品是“纯时间性对象”时明确指出：这种纯意向性对象的存在是以某种实在对象的存在为前提的。因此，音乐作品虽然是人的意向活动的产物，但这种意向活动本身是由实在的人们（创作者、演奏者、欣赏者）在他们实在的行为，亦即创作活动、演奏活动、欣赏活动中实现的。茵格尔顿提出的关于人通过自己的意向活动填充和丰富被构造的对象这个原理，对于发挥和调动演奏者、欣赏者在最后完成建构音乐作品这个整体过程中的积极作用和潜力上有着非常重要的意义。茵格尔顿的特别贡献正在于指出了音乐作品的意向性所具有的那种更纯粹的性质。他的“音乐作品是纯意向性对象”结论充满了浓厚的现象学哲学的意味。[①]

（四）解释学（或称释义学）的批评方法

解释学是从一门解释文本的技术发展演变为一种哲学美学的批评理论和方

---

① 于润洋著：《音乐史论问题研究》，中央音乐学院出版社 2004 年版，第 18 页。

法。其中施莱尔马赫和狄尔泰将解释的特殊规则运用于有关理解的一般问题，创立了方法论解释学美学，成为现代解释学的先驱，被称为传统解释学。海德格尔和伽达默尔在继承方法论解释学美学的基础上，进一步创立了本体论解释学，标志着现代解释学的诞生。

德国哲学家伽达默尔(Hans-Georg Gadamer，1900—2002)作为解释学美学的重要代表人物之一，其美学思想产生了广泛的影响。伽达默尔的解释学所探讨的重要问题是对作品意义的理解、解释问题。伽达默尔认为，一切艺术作品的意义都是随着理解者的接受才得以生成和实现，艺术作品的意义既不只存在于接受者，也不只存在于作品中，而是存在于接受者对审美对象的理解活动中。它是理解者和被理解对象之间的相互作用、相互融合的产物，是二者的统一。并且指出艺术家的创作“意图并不是衡量艺术作品意义的一种可能的尺度”，也不可能对艺术作品作“唯一正确的解释”。接受者对艺术作品的理解和解释在本质上是历史的，亦即是说，人们对过去与现在的事物的理解不是永恒的、不变的，而是处于不断的变化之中。艺术作品的意义在不同的时代具有不同的效果，这效果是在历史中发生变化的，伽达默尔把这一变化称之为“效果历史”。这种被历史环境所制约和限定的理解解释只能是不完全的、有待不断补充的，因此，它具有很大的开放性、不确定性。他认为艺术经验和审美经验是解释学经验的部分，两者都有解释经验的特征，两者都包含着理解。因此，艺术经验本身就不是某种科学方法意义上的对象，它不是一成不变的而是可以不断重复的经验。艺术是历史性的、无限的、开放的，因此，艺术经验(包括理解与批评)同样是历史性的、无限的和开放的。由此可见，伽达默尔十分重视艺术理解和批评的历史性。在“效果历史”中理解艺术作品，便成为伽达默尔解释学美学的一个基本原则。他认为：艺术作品是包含历史效果的作品，人们在理解和批评的过程中，应当显现出这样一种效果历史。因为艺术作品是开放的，其意义永远不可穷尽，它是超越生成它的那个时代的，这就为不同时代的人们对于它的理解和批评提供了可能性。“效果历史”的概念被认为是伽达默尔对精神科学的基础进行思考的最高成就。所谓历史效果也就是历史的效果性，即历史的现实化和现实性。效果历史是在历史距离条件下发生的历史，它是一种距离的效果性。对艺术作品理解和批评的每一次现实化，都可以看作是被理解和批评的一种历史可能性。对一部艺术作品的理解和批评只有在不断的变化中才能得到证实。伽达默尔强调，历史性是人类的存在方式，无论是审美主体还是作为对象的艺术作品，都内在地嵌于历史性中，所以真正地理解与批评不是去回避它，而是去正确地适应这一历史性。伽达默尔还提出构成历史性的三要素：①在对艺术作品理解、批评之前已存在的社会历史因素；②理解的对象构成；③由社会实践构成的价值观。

在伽达默尔看来，审美理解与批评的一个关键步骤就是“视界融合”。视界指的是理解与批评的起点，角度和可能性的前景。视界并不是封闭的，理解与批评者总是在不断扩大自己原有的视界。艺术作品有它自己的历史视界，它们是在特定的历史条件下，由特定历史存在的个人创造出来的。而理解者和批评者在解释艺术作品时，则又具有自己特定的视界，这种视界也是由历史境遇所赋予的。审美理解与批评的实现就是这两种视界的相互融合。伽达默尔还认为解释者的意识对艺术作品具有一种“自由接近的可能性”，这表明艺术作品不可能对解释者具有一种真正的约束力，因为“理解不是一种复制，而是一种生产活动”，[①]而这种理解与批评只能在解释学所主张的历史性视野中才能得到解决。

伽达默尔的解释学美学明显地承袭了海德格尔对此在的时间性分析，他力主美学中的历史性精神，主张艺术作品处在无限的时间性历史演变中，它是一种不断被发现的过程，是一种无穷尽的过程。不仅作者的意图无法还原，就是作品原来的意义也无法还原，重建艺术作品的意义只有在这样的基础上才是可能的。

（五）接受美学的批评方法

接受美学（Rezeption Aesthetics）又称“接受理论”（Rezeptionsotheorie）或“接受研究”（Rezeptionsforsohung）等。接受美学是西方当代艺术理论与批评的重要话语方式，是20世纪70年代产生于德国的一个重要美学流派。随后迅速发展成为一股国际性、世界性的美学批评理论潮流，其影响至今方兴未艾。

20世纪60年代中期，在联邦德国，人们曾对文学艺术与现实的关系、艺术的功能与社会效果等一系列问题，展开了一场旷日持久的大辩论。一些理论家严厉批评了自二次世界大战以来，艺术创作与艺术批评严重脱离社会现实的倾向，激烈抨击了以往在艺术理论领域占据统治地位的“本体论”理论。这种理论主要是把艺术作品视为不依赖于欣赏者而存在的独立自主的客体对象，把艺术作品作为唯一的研究对象，认为艺术作品的终极意义和价值都是其自身固有的，并且一成不变。把不带任何主观性地，客观地理解、解释作品，挖掘其中的意义作为理论家批评家进行艺术批评、研究的唯一目的。显然，这种理论不仅割断了艺术与社会历史的联系，而且从根本上抹杀了欣赏者在审美接受过程中的能动性和参与作用。接受美学的创始人和最重要的代表人物之一尧斯认为，在传统的艺术批评理论中，批评家们一直把艺术家和艺术作品看作是批评的核心，而把欣赏者置于无足轻重的地位。这样一来就使得艺术批评丧失了一个极其重要的

---

① [德]伽达默尔：《真理与方法》，辽宁人民出版社1987年版，第351页。

维度，即艺术的接受之维。尧斯指出“艺术作品的历史生命”如果没有接受者的积极参与是不可思议的，因为只有通过读者的传导过程，作品才能进入一种连续性变化的经验视野之中”。[①] 艺术作品只有通过欣赏才能在一代一代的接受之链上被丰富和充实，永葆其艺术价值和生命，这正是艺术的本质所在。尧斯批评道：传统的艺术理论，把艺术作品看作是一个永不变更的客观的认识对象，认为作品的艺术价值是既定的、永恒的，把作者的作品作为艺术研究的核心对象，忽视了艺术的特殊历史性，抹杀了欣赏者的地位和能动作用。尧斯指出，必须打破传统批评那种只在艺术作品的封闭圈内研究的方法，重新建构一种崭新的方法论。

接受美学的重要贡献在于冲破了传统的众多批评禁区，开辟了艺术理论与美学批评的新领域和新思路。接受美学是对传统美学的一种背叛和反驳，他们反对传统的“本体论”批评，即对艺术作品作孤立的、静止的片面研究，而把研究的重心转移到对审美主体的接受研究，从审美主体接受的主观能动性、参与性入手来探讨研究艺术家、作品和欣赏者之间的辩证关系。把审美主体的接受和参与视为艺术发展演变的基本环节和内在动力。无疑，这大大拓展了艺术批评的理论视野，丰富了研究内容，无论是对艺术美学理论的研究，还是艺术欣赏与批评都做了重大的理论创新。

当然，我们在充分肯定接受美学所做出的理论贡献的同时，还应看到他的不足，如片面地放大了审美主体在审美过程中对艺术作品的决定作用，使欣赏者超越了艺术创作和作品的地位，这势必造成主观主义和相对主义的倾向等，这些都有待于后人不断地总结、补充、修正、完善。

（六）精神分析学批评方法

精神分析学批评在整个20世纪西方文学艺术理论批评界的影响，恐怕是任何其他学派都无法比拟的。这不仅是因为它的创始人西格蒙德·弗洛伊德(Frend Sigmund，1856—1939)在20世纪世界思想史和科学史上的显赫地位，同时也更因为这一学派有着众多的实践者。在艺术批评界，有着更多的批评家自觉地运用精神分析学批评理论，从精神分析的视角对艺术史上的一些老问题提出自己的新见解，这不仅使得艺术批评的方法趋于多元，同时也丰富了精神分析学批评理论本身。尽管这一批评方法在音乐批评中还未被充分认识，精神分析批评法不应仅仅局限于文学，而且应该尝试着用于分析音乐，使音乐批评摆脱那种单一的批评模式，呈现多元的发展趋向。精神分析的批评方法有它独特的洞察力，这是因为“心理学是一种能够‘揭开’创作过程之秘诀的绝妙的工具，它



① [德]尧斯：《接受美学与接受理论》，金元浦译，辽宁人民出版社1987年版，第24页。

可以分析艺术家的心灵，以便于更深刻地理解他的艺术”。正如霍兰德所指出的，用精神分析批评的方法进行艺术批评“给我们提出了根本的人的问题：不同的个性对同一个事物的反应如何？最后，精神分析方法除了有助于我们更好地理解作家及其作品外，还以一般方法又以极特殊的专门方式帮助我们更好地理解读者”。[①]

20 世纪西方的主要作家和作曲家，几乎都或多或少地受到弗洛伊德理论的直接或间接的影响。这种影响必然反映在他们的作品中，而更多的隐晦含蓄，需要经过批评家的仔细分析才能把握。这就必然迫使音乐批评家要尽可能地多掌握一些精神分析学方面的知识，因为音乐家创作水平的高超必然对音乐批评提出更高的要求，所以音乐批评者要准确地、中肯地分析评价一部作品，就必须首先掌握批评的方法——即精神的方法。

精神分析批评法自身有其独特的研究方法和研究对象。可以说，从某种意义上讲，精神分析批评法是对传统批评的一种反驳，在一定程度上抛弃了由“自上而下”的方法，转为“自下而上”的方法。它的方法是经验的、实证的和归纳的方法，而不是推理演绎的方法。精神分析批评法正因有其独特的角度和方法，它能进入到其他方法所无法深入的领域，进入到音乐创作和音乐接受个性心理的深处。例如，音乐界长期争论不休的音乐的内容与形式问题、音乐的本质等问题，如果只从社会学和认识论的角度，只从存在决定意识的角度，固然也能深入说明音乐与生活的关系，但却无法深入到创作主体与审美主体以及客体之间相互碰撞、相互逼近、相互契合的无限复杂和十分微妙的心理过程。不深入到音乐家艺术创作中的诸多心理因素相互联系、相互作用的复杂过程，就很难科学地加以阐明。而把精神分析引进音乐批评领域，就可以使一些微妙的音乐现象和审美现象得到科学而具体的阐释。

当然精神分析批评也决非可以包打天下，当站在 21 世纪回望这一批评理论时，我们会发现，它只能在特定疆域中产生深刻洞见，其用武之地同样存在着局限，比如音乐的价值、音乐的形式要素等。精神分析批评虽可挖掘音乐家、作品深处的各种心理动机、情结等，却忽视了对音乐作品的艺术价值、构成等诸形式要素的分析，无法解释音乐为什么要以不同形式、类别在历史中不断变化发展，艺术家的创造能力有何重要性等。由此可见，不应将音乐批评纳入任何一种理论模式之中，任何一种理论都没有绝对的正确性，也不是放之四海而皆准的真理，而是应该用多种方式加以探索。

最后，需要指出的是，上述任何一种音乐批评的方法都不是唯一和万能的，

① 陈厚诚主编：《西方当代文学批评在中国》，百花文艺出版社 2000 年版，第 11 页。

只有一方面能够深入地把握音乐本身的形式特征及其精神内涵，一方面掌握多种音乐批评的理论方法，同时兼具丰富的文化艺术修养以及敏锐的批评视角，才能对音乐艺术作出富有价值的鉴赏与批评。




一、请说明音乐欣赏的性质与特征。

二、如何理解音乐欣赏中的“移情”现象？

三、简要论述音乐批评的内涵、性质与作用。

四、简述接受批评与传统批评的根本区别。

五、音乐欣赏与音乐批评之间的关系如何？

# 第七章

# 音乐功能与音乐价值

从根本上讲，音乐是人类认识世界（包括认识人类自身）、把握世界，并将这种认识和把握加以主观化表达的实践方式之一，是人与人特殊的对话方式和交流方式。人创造音乐是因为需要，这种需要与人的生存相关；与人的精神信仰、宗教相关；与人的情感、交流、娱乐或礼仪相关。随着人类社会的不断发展，这种物质需要与精神需要的关系便成为人类认识和把握世界的实践方式之一。将人的生存机制作为人存在的本质属性外化或对象化的实践结果，从根本上表征着人的存在的本质和意义。也正是在这个意义上，音乐通过其功能和价值存在，从审美和社会功能两个角度体现着人和社会的需要，以及这种需要所体现的价值与功能之间的相互关系。

关于音乐的功能与价值问题，从社会和人的需要及其属性来看，它往往具有不可分的整体性和相关性。也就是说，音乐的功能和价值是相互影响、相互促生、相互制约的关系。它不仅和主体人相关，而且还与不同的社会形态及各种文化因素相关。从普遍性来看，音乐的功能与价值对人所产生的影响和作用是综合性的，是不可分的整体；从特殊性、个别性来看，针对具体不同的群体或审美主体及具体的社会形态，音乐的功能与价值又存在着可分性或非整体性的特征。

## 第一节　音乐的功能

所谓功能是指物质本身所具有的、可借外在因素而生成某种功利意义或价值的基本属性，也可称为物质有用性或使用价值。它包括物质的自然属性和社会属性两个部分。物质产品的有用性或使用价值是物质本身所具有的属性（自然的），而作为精神产品的有用性或使用价值则是人所赋予的。作为人类精神产品的音乐，它的有用性或使用价值是指向作为不同群体的人这个主体的。这一关系是人在长期的认识活动和实践活动中逐步建立起来的，是对象客体与接受

主体之间的一定功能属性和关系的体现，这种属性和关系正是对象客体存在所具有的潜在的功能条件。对象客体的功能属性首先取决于自身的内在因素，也即客体内部构造中所具有的潜在的，并可在外部因素的作用和影响下生成某种功利意义或价值的基本属性。但功能属性并不等于功能价值。音乐的功能属性则首先取决于音乐自身的内在因素，它是音乐功能得以转换的先决条件。

值得注意的是，有些音乐欣赏类书籍中通常把音乐的功能分为审美、教育、认识、娱乐、实用等几大类，其中有些功能是从一般文艺理论中直接套用而来，往往没有考虑到音乐的特殊性问题。比如在纯音乐中，音乐的教育功能如何实现？欧·亨利的小说《警察与赞美诗》中小偷听了远处教堂里传出的基督教音乐，便决心洗心革面、弃恶从善，究竟是音乐本身还是附着于音乐的基督教教义教育了他？此外，有的功能问题则基本不属于音乐美学研究的对象，比如为什么每天聆听古典音乐的奶牛会增加产奶量等现象。

因此，探讨音乐的功能问题远比对一般物质功能的认识要复杂得多，不同音乐功能的实现是与不同的音乐样式、音乐现象和音乐目的联系在一起的。在探讨音乐的功能诸问题之前，我们首先要面对的是音乐的功能属性与功能实现之关系，以及功能特征与功能转化等深层问题。

## 一、音乐功能属性与音乐功能实现之间的关系

### （一）音乐的功能属性是音乐自然属性与社会属性的统一

音乐的构成不是自然存在，而是人类主观精神实践活动的创造产物。它体现的是人对自然和社会（包括人自身）双重认识活动的实践性结果，这种结果是以人的精神需要为前提的认识与创造活动。如果从音乐构成的客观条件来看，如本书第三章所述，所谓音乐的内容可容纳的信息量包括基本情绪、风格体系和精神特征三个方面[①]。这一切虽然是通过音乐的自然属性——即声音的各种特征和运动来加以体现，是音乐形式美特征中的不变因素；但音乐内容所容纳的基本情绪、风格体系和精神特征，并不完全是音乐的自然属性在起作用，它还涉及音乐的社会属性。也就是说，它是在人的生理、心理以及社会状态的处境等多种因素的作用下产生的某种体验或感受的结果，是在主体与客体的相互关系中建立起来的一种感性的相互交流和确认，其主观性是显而易见的。

音乐的基本情绪、风格体系和精神特征，是接受主体经音响陈述后由主观转化并生成的表现意义或功能价值，这种表现意义或功能价值并不完全是客体（音乐）的自然属性。这里有两个层面的功能和价值取向：一是主体设定（创作者个



① 参见张前、王次炤：《音乐美学基础》第七章的相关论述，人民音乐出版社 1992 年版。

体或群体)的功能和价值,也即音乐现象和操纵这个现象的人的功能和价值约定;一是主体接受者经音乐现象转换后的功能和价值的自我设定,也即主观化的功能和价值取向度。但是,我们常常在音乐美学的理论研究中把上述内容看作是音乐本身所具有的东西,事实上,这是把经过主观设定并转化后生成的功能和意义当作了音乐的自在功能和意义,把两者的差异和不同混淆为一个固定不变的东西。这种认识是片面的、绝对的,并不符合音乐现象与主体接受过程的具体实际。

(二)音乐功能的实现存在于主客体的实践关系中

任何所谓的功能都是指客观事物与人的需要之间的关系或意义生成,功能二字是用以"评定某个对象在它对人的关系中所具有的意义"。[①] 但值得注意的是,事物具有的功能属性与最终功能的实现并不是一回事。因为客体的功能并不是客体的自然属性,而是指在人的对象化实践活动中产生的与人有关的作用和影响。这种功能要与主体的合理需求相符并产生积极效应才能转化为功能实现,否则就是潜在的功能属性,而不是功能本身。"从实践上来考察,人的活动的发展没有哪一种不是由人的需要推动的"。[②] 假如没有这种需要,任何事物的功能都不可能得以实现。

音乐是为了满足人的精神需要(包括审美、认知、信仰、娱乐等)而存在的精神创造物,而人的精神需要是多方面的,满足人的各种不同精神需要应该是音乐的最大的功能。但从人的具体需要来看,其功能的体现则是在具体性和综合性不断变化的过程中来加以完成的。我们在对音乐的基本内容中体现出的情绪所做的基本类型分类是:喜、怒、哀、乐,等等,这些情绪类型有时是具体的、单一的,有时则是交织的、综合的。心理学研究中把感情分为情绪和情感两部分,并认为,情绪是天然生物需要满足与否的体现,情感是受社会关系制约的态度的反映。情绪常常用于感情的表现形式方面,而情感却是较多地用于表达感情的内容。[③] 这里存在的问题是:情感是只有活人才有的东西,它是如何跑到音乐这个"物"里面去的?作为客观存在的物,无论以何种方式出现,都不可能有情感或情绪存在的余地。而目前音乐美学理论中我们仅凭主观所认定的音乐中的情绪或情感,到底来源于何处?其结论并不清晰。如果这些音乐功能生成中的客观条件的来源不清晰,那么,对它的功能描述则有可能完全是主观的,或者是主观臆想后强加给音乐的。如有一段时间就音乐的功能和作用问题大肆宣扬的"学音

① 斯托洛维奇:《审美价值的本质》,中国社会科学出版社 1984 年版,第 3 页。

② 周玉明:《活动、需要、价值》,《郑州大学学报》哲社版 1994 年第 1 期,第 103 页。

③ 参见曹日昌:《普通心理学》(下),人民教育出版社 1980 年版,第 44 页。

乐的孩子不会变坏”、“音乐可以对人的道德起担保作用”等等。这种功能阐释显然已超出了音乐本身所应该承载的表现范围。

音乐中的所谓“情绪或情感”来源，从表面看似乎是声音的自然属性。如音高、强弱、音色、音值等。它们的不同组合、快慢、疏密等手段，对人的情绪具有潜在的牵引和指向作用。至于说它在心理学方面与人的某些情绪变化有类似或相通的沟通关系，则是以运动（音响运动和情绪变化）为参照系而做出的类比结论。情绪是有运动或变化的特征，但这并不意味着运动就是情绪本身。这种近乎于纯生理的反应能否称其为“审美反射”，是值得商榷的。因为，类似这种纯生理的反应不光人有，动物也有。如果“听众无需经过任何理性判断，但凭音响对感官的刺激就能直接感受到”[①]这种“审美反射”，岂不是动物也在“审美”了？这样就会把人类精神需要的审美活动降低到了纯粹自然的状态。那么，音乐中“情绪或情感”的来源只有一个，那就是作曲家对客观存在的主观反映和将这种反映以特殊工艺技术（作曲技术理论）使之对象化的高超能力。也就是说，作曲家将自己对客观存在（现实世界）的认识、感受和态度作为要表现的对象，并以物化的手段（特殊工艺技术）使之成为具体的、潜在的音响存在方式，其中最为突显的便是作曲家主体的情绪和情感，这才是音乐中情绪和情感的真正来源。但值得注意的是，音乐文化一旦产生之后，便以既成事实的方式成为客观的精神文化，并形成自己的传统和运行方式，它特殊的工艺技术成为影响和制约音乐本身发展的重要因素，因而就给我们造成了一种音乐是孤立自在的封闭性系统的假象，好像只和音乐打交道就可造就伟大的音乐家[②]。这样的结论显然是过于简单化了。我们不能把音乐与整个社会系统之间所形成的这种信息交换、能量交换看作是对音乐本质无关的一种干扰，或简单地将它们归结为非音乐因素。现有的音乐美学认识把音乐因素仅限于纯声音的范畴，纯粹的物理声音现象，这种声音在具体音乐审美实践中是根本不存在的，事实上，它已经割断了音乐声音与社会存在的联系。只有将音乐自身的功能属性置于整个社会系统所形成的这种信息交换和能量交换之中，也即音乐功能转换的社会存在关系之中，才能完成对音乐功能属性的认识、分析，得出符合实际的判断和结论。

---

① 王次炤主编：《音乐美学》，高等教育出版社 1994 年版，第 190 页。

② 参见茅原：《未完成音乐美学》第二章的相关论述。上海人民出版社 1998 年版，第 31～34 页。

## 二、音乐的功能特征与功能转换

（一）社会倾向性是音乐功能的本质特征

在以往的认识中往往把音乐的基本情绪看作是一种非社会意义上的情感方式[①]。并认为，它几乎对所有机体健全的人都是一样的。从表面看，它似乎是一种与社会意义无关的情感方式，被称为音乐的非倾向性功能。这仅仅是把音乐音响所具有的特征作了纯自然状态下的刺激与反应的解释，也就是发音体与听觉感受器官之间的关系。它割断了情绪本身与人类社会之间的联系，而将其看作是一个无世界的、孤立存在的"声音系统"。我们通常所说人类情绪的喜、怒、哀、乐，正是人类社会形态和社会生活环境下的特殊情绪状态，因为就在人存在的同时，他的社会性也同时存在，我们没有必要去论证在人存在的同时，是否还存在他的社会性。事实上并不存在无世界的、孤立的"我"。因而，所谓音乐的基本情绪恰恰正是一种具有社会学意义的情感方式，并具有强烈的主观倾向性。

人的听觉感知功能（听感声音的能力）的先天性是不用怀疑的，因而，我们也就没有必要假设它是一片虚无。因为人的听觉能力及其发展是与人类社会的发展同步的，它也同样在不断进化和延续，并不断在人的认知和经验中得到修正和确认。但"音乐的非倾向性功能"认为，"音乐中非倾向性功能的产生是由于音乐结构中含有的情绪类型与人的天然生物需求之间被音乐知觉的第一阶段沟通的结果。……从某种程度上说，这种功能因素不仅对人起作用，而且也必定对自然界的生物起作用。科学实验和社会实践都证明：音乐不但对于激发和抑制人的情绪起作用，不但可以用于人类的医学（音乐治疗），而且也可以用于刺激动物的生长和助长它们的各种生理机能"。[②] 但人创造音乐并不是要传达单纯的声音，更不是要表现声音的自然属性，而是以声音为载体，传达声音背后所蕴涵的人类社会所特有的功能和意义，以失去音乐存在的本真价值和功能意义的证明和分析，来说明音乐作为物的存在的有用性，对音乐作为艺术和文化存在的功能和价值并无直接意义，而只能说明它的自然属性。虽然，喜、怒、哀、乐等表情（情绪）通见于全人类，并具有一种生物学的根源，但如果仅以此为基础来谈论音乐所具有的功能和意义，所满足的仅仅是低级的生物性的需要，它与人精神创造的实践

---

① 这一观点在张前、王次炤著：《音乐美学基础》和王次炤主编：《音乐美学》两本教材中都有相同认识的表述。并将其理解为音乐的非倾向性功能。见《音乐美学基础》，人民音乐出版社 1992 年版；《音乐美学》，高等教育出版社 1994 年版。但在上海音乐出版社 2002 年版张前主编：《音乐美学教程》中已无相关内容和观点。这一认识转变值得重视。

② 王次炤主编：《音乐美学》，高等教育出版社 1994 年版，第 191 页。

需要相去甚远。由此可见,音乐本身的自在功能和意义与实际研究中人们的认识结论之间,并不完全是一致的结论。

音乐的功能特征从总体上讲是以它所具有的社会倾向性为基础的。在以往的认识中,由于我们过于强调了音乐因素而排斥音乐中所谓的非音乐因素,仅在纯声音的范畴来加以认识,其缺陷在于忽视了人类音乐审美实践活动的精神性和目的性。如把歌曲的歌词、歌剧的剧情和唱词、标题音乐的标题等,均看作是与音乐无关的非音乐因素。依此观点,音乐就只剩下苍白的声音了。这个声音已经变成与人类社会没有多少关系的一个无世界的"声音"。这种所谓元素提纯的自然科学的研究方法,割裂了音乐与人、社会的各种关系,使音乐变成了一个无社会的、孤立的声音现象。但事实并非如此。因为我们的音乐审美实践活动中并不存在这种无社会的、孤立的声音。声乐是人类最早的音乐表现形式,研究声乐艺术的功能一定是将旋律与歌词看作一个整体存在来加以认识的,否则,其功能、价值便无从谈起。研究歌剧,剧情和唱词是它的核心,研究标题音乐,标题则是它的主要内容提示。假如我们的研究对这些事实存在都视而不见,一味地求证所谓声音的特殊性,它将失去音乐美学研究的真正价值和目的。

音乐功能的社会倾向性主要体现在人的精神需要和具体社会的需要两个方面。作为人的精神需要,它包括审美、娱乐、庆典、节日、宗教、礼仪等方面的具体需要。作为具体社会的需要,它包括政治、历史、道德、民族、文化、教育以及社会生活的各个方面。

从音乐功能所发挥的作用来看,一方面体现在非实用性——即无功利目的艺术功能范围,以有意味的音乐音响的感性魅力打动人的心灵,满足人感性到理性的审美需要,体现音乐作为人的精神性对象的存在价值和功能意义;另一个方面体现在实用性范围,即以具体社会和人的具体需要的实用目的为前提,如政治、道德、教育、科学、文化、宣传等等。

(二)音乐功能的转换是主客观因素相互协调的结果

要实现上述功能,不能仅仅将音乐视为以声音为构筑手段的纯音响运动形态,而应将其视为人类对话、交流的社会性活动和精神活动,无内容的、纯形式的美,并不代表人类社会认识活动的本质特征。实现音乐功能的转换需要主客观两个条件相互协调。音乐功能的实现多数情况下是个体性的结果,也即个体感受或接受音乐后所产生的功能与价值。如在艺术音乐范围,就必须明确两个不同的构成层面:一是音乐创作的初始层面(包括个体和群体创作)。它具有个体性情感表现和认识活动的显著特征,从局部和具体开始,逐步进入整体和抽象,这是音乐创作活动的显著特征;因而,音乐现象最终表现的是一个整体而抽象的音乐内容,也即类的情绪、情感或思想内容,这种由局部、具体延伸到整体、抽象

的运动过程，正是音乐功能转换中的客观条件；二是音乐接受层面。它是由整体、抽象开始，逐步分层进入局部、具体化的过程。将接受到的音乐整体、抽象内容逐步具体化，甚至明确化，这是音乐接受活动的显著特征。这个局部和具体化是接受者接受以后的自主化选择，它与创作初始的局部和具体化是不同的两个主体的具体化，后具体化与前具体化在一致性方面所显现的结论是多元的。这是音乐功能转换的主观条件。从这个意义上说，音乐的功能转换应该是具有强烈个性色彩的主观化认识活动，它可能与创作主体或某些接受主体的认识相近，但不会完全相同，因而，其功能的实现也只能针对具体的个体而言，对具体的个体存在起作用。如果笼统地把这种功能转换在抽象的普遍性层面上加以阐释或说明，根本不可能解决音乐功能产生与转换中所存在的具体问题。

有人用法国哲学家杜夫海纳的艺术知觉三阶段理论来说明音乐功能产生的过程[①]，从抽象的理论层面来看，并无不当之处。但艺术知觉三阶段理论是在所有艺术门类共性特征的基础之上抽象而来的理论认识，它只代表共性也即普遍性，并不反映所有艺术门类的特殊性和个别性，缺少了特殊性和个别性分析的普遍性，只能存在于抽象的理论层面而无法回答具体的实践问题。如第一阶段的直接感知问题。直接感知本身并没有错，但音乐直接感知的对象与其他艺术直接感知的对象是一个东西吗？表面上它们都是直接感知，感知的结果或感受是一样的吗？又如第二阶段的表现和想像，音乐的表现和想像与其他艺术门类相同吗？音乐的审美经验是先验的吗？它对音乐功能的转换起什么作用？再如第三阶段的情感的拟人化。它是音乐情感与审美主体自身情感的融合？还是审美主体自身的情感运动状态？……由此可见，在缺少了音乐知觉特殊性和个别性分析的普遍性论述中，其结论只能存在于抽象的艺术范围，而不是具体的音乐范围。

毫无疑问，功能的转化是主观的、个体的，它是以主观的生理条件为基础；以主观的心理知觉为手段；以社会学意义的主体需要为目的的功能转化过程，三者缺一不可。音乐功能的转化亦是如此。

---

① 杜夫海纳认为，知觉的第一阶段是直接感知，它是直接的、综合的、先于思考而发生的反映；第二阶段是表现和想像，是由审美经验引起的反映；第三阶段是情感的拟人化，是一个与审美主体自身相融合的阶段。它是知觉的最高点，也是主体成全审美对象的最终方面。

# 第二节　音乐的价值

## 一、价值、价值关系和价值判断

价值、价值关系和价值判断是人的需要和意义关系之中主体与客体关系的反映。价值(包括物自身的有用性)产生于价值关系(也即实践关系),而价值关系又构成价值判断,这是一条纵向的主客体关系值,因而,可把它们称为音乐价值判断的"经度"。这个"经度"是指主客体相互关系的实践过程与结果。音乐价值问题所体现的是音乐价值关系中主体与客体的关系值,价值判断的主观性因素与客观性因素相结合的综合认识结论,也是音乐价值判断的双重属性。

(一)价值

作为价值论中心的"价值"这个普遍的概念,是从人们对待满足他们需要的自身之外之物和他们之间的关系中产生的,即客体与主体相适应的关系度。"价值是在人的活动中形成的客体的功能与主体的合理需要相符,并产生积极效应的体现"。① 需要是人的本性(而且是多种需要)。人的需要是指投向自身之外的一种外化要求,同时它又是一个不断内化的过程,从而构成了人的实践活动的主要特征。客体的功能并不是客体的自然属性,而是人在对象化的实践活动中产生并作用和影响下的、与主体需要相一致的转化效用,体现的是客体对主体的效用值。价值也不是客观事物的自然质,而是它与主体之间的关系质,并具有强烈的主观性和目的性。价值的实质即(对主体的)有用性与功能性。前者是物的自然属性,后者是社会的功能属性。当自身之外之物满足了人的需要的性质,这里所说的价值就是使用价值。满足人的精神需要的性质应该说就是音乐的有用性或使用价值。

哲学的价值论与经济学的价值论有着明显区别。前者指它的有用性即使用价值,后者指商品价值或交换价值。但无论是哲学的价值还是经济学的价值,它都具有双重属性,即作为物的自然属性——使用价值和作为社会存在的社会属性——功能价值。自然属性就是自然性,功能属性就是社会性。作为精神产品的音乐价值是与人的精神劳动的实践过程密切相关的,它具有作为社会存在的社会功能属性。也就是说,纯粹物质声音的自然属性对于满足人的精神需要而言不具有使用价值,音乐价值的有用性(或使用价值)是依赖于社会的功能属性而存在的。正如商品脱离了商品社会就不成其为商品一样,音乐脱离了产生它



① 罗小平:《音乐价值三议》,载《中国音乐学》1997年第2期,第111页。

的社会，脱离了具体的实践者和参与者，其功能属性和价值也将无从谈起。

（二）价值关系

音乐审美价值判断的主观性是这一事实判断的基本条件。价值关系体现的是主体与客体之间需要和意义关系，价值关系的确立是由主客体之间的意向选择、确定、把握和评价所构成。因此，价值的体现不能脱离价值关系。仅从价值关系来看，不同的音乐现象所对应的是不同审美群体，因而就形成了不同的价值关系。如古典音乐所对应的价值关系和流行音乐所对应的价值关系，其主客体需要和意义关系往往体现在不同的意向选择、确定、把握和评价方面，其核心因素构成不同的价值关系。这种不同的价值关系，恰好说明不同主体与不同客体之间的需要和意义关系的存在，也说明音乐价值与人的需要的多样性密切相关。“讲效用而不讲需要，是舍因取果。讲目的而不讲需要是只见表层不见深层”。[①]

（三）价值判断

价值与价值判断是一对既相互区别又相互关联的概念。“一个客体，对于主体是否具有价值，这是客观存在的事实。一个主体，他认为客体对于他有无价值，这是主体的一种看法。看法不等于事实，这就是二者的区别；主体的看法又影响着价值的实现，这就是二者的相关性”。[②] 由于二者的相关，研究价值就必须涉及价值评价，由于二者的区别，不能把主观的价值评价当作价值本身。如古典音乐和流行音乐的价值是客观存在的（不仅限于审美价值），审美价值判断的主观性原理应该是个人主观的价值评价。即“萝卜青菜各有所爱”。这种“所爱”是否符合客观存在是需要在客观性基础上来加以验证的。事实上，审美价值判断是个人主观性的，它是由主体依据个人感受需要的适宜性决定的，而非外在客观的。在审美活动中，每个人都有各自主观化的价值倾向和取舍标准，在这个主观性的前提下，任何分析或结论都只能说明这个主观个人的评价，而不是音乐审美价值判断的基本原理。也就是说，不能简单地把个人主观的价值评价当作价值本身。

价值判断是价值关系的主观反映。这种反映可能符合客观存在，也可能不符合客观存在。由于价值判断往往是根据不同人的不同需要和追求来进行的，因而也就会出现不同的价值观。从价值判断的主观性来看，人们总是根据不同的价值观来评价事物的价值，所以就不可能形成统一的价值标准。如古典音乐、流行音乐、民间音乐的价值能否以高低来论，在不同的人眼里结论是不一样的。人与人之间客观存在的利害关系，决定了人们所具有的不同观念。“不同的观念

---

① 罗小平：《音乐价值三议》，载《中国音乐学》1997年第2期，第111页。

② 茅原：《未完成音乐美学》，上海人民出版社1998年版，第23页。

是不同的存在的产物，是不同的人的本质力量'对象化'的产物，是不同的人的本质力量的表现，不同的概念具有不同的内涵”。[1] 因此，如古典音乐、流行音乐、民间音乐的价值判断问题，我们只能在一个相对的范围内来加以探讨。所谓相对性是指在对音乐价值做出判断时，必须考虑到与之相关的两个因素，即主观性和客观性(也即主观条件和客观条件)。从主观条件来看，是否满足主体的需要是事物价值的属性，满足需要本身就包含功利性目的，但客体满足了主体的需要，并不等于对主体有利。在这里功利性已经使价值具有了双重意义，即客体满足主体需要的正价值，客体不能满足需要的负价值；客体满足主体需要并对主体有利的正价值，客体满足主体需要而对主体有害的负价值。[2] 正如食物与主体充饥的需要相符，但可能导致腹泻或食物中毒。

古典音乐、流行音乐、民间音乐之间的确存在着一些差异。如受众群体的差异、音乐表现方式和内容的差异；以及音乐观念与认知方式的差异等。但实际上，这一切都是音乐价值判断过程中主观性差异的体现，它只是音乐价值判断的因素之一，而且是一种可变因素，它会随着人的认识方式、思维方式、环境改变等因素的影响而发生变化。准确地说，所谓主观性就是指音乐价值判断是随着主观性差异的可变性因素的变化而变化。因此，差异始终是具体的、个别(个体)性之间的差异，抽象的整体(群体)间的差异必须要落实到具体的、个别(个体)性之间的差异对比上才有意义，才能解决问题，否则就是一句空洞的理性判断而失去实际意义。因为抽象的整体差异是以具体、个别的差异对比为判断基础的，它是这一判断的原因、前提和条件，而抽象的整体差异是结论，不能把结论当作原因、前提或条件。上述音乐现象的所谓各种差异，都是不同音乐现象之间具体现象之间的差异。不同音乐现象所表现出的内容深度不是一成不变的“现成物”，而是构成物。忽视不同主体之间所存在的主观差异性来看不同音乐现象的内容，是缺少现实依据的。因为，具体的音乐现象始终与不同社会历史发展和主体人在精神方面的不同需要相联系，与其本质力量对象化的实践过程中所获得的实践结果相联系，人的精神需求与社会需求的多样性必然导致音乐样式及功能和价值的多样性。虽然，诸多音乐现象的价值属性是客观存在，但我们不能忽视主体的价值判断影响价值实现这一客观存在事实。

## 二、音乐的价值构成和价值标准

价值构成、价值取向与价值标准构成了音乐价值判断的“纬度”。因为它

---

① 茅原：《未完成音乐美学》，上海人民出版社 1998 年版，第 23 页。

② 同上，第 23～24 页。

所生成的正是音乐价值判断的客观条件。这里的“纬度”仅仅是一种比喻。在具体的关系中仍然是主体(可变因素)与客体(不变因素)的相互影响和制约。

(一)音乐的价值构成

在音乐现象的特殊性层面,所谓价值构成是指某一音乐作品有多少能够满足人的需要的功能属性。它与作曲家的主观愿望可能一致,也可能不一致,它是从作品的实际结果(音响)中显现的。因为主观愿望并不一定等于实际结果。在以往的音乐美学研究中,所谓音乐声音基本属性(乐音范畴的物质材料)非自然性、非语义性、非对应性、非造型性的分析,只是理论研究中的假设而已,因为现实的音乐审美实践中根本不存在这样孤立的声音,这种认识和分析提供给我们的是声音的自然属性,根本不具有精神性,也不可能满足人的精神需要,是纯粹的物理现象,这种自然属性是它的不变因素。在具体的音乐审美实践中,音乐音响却具有了与上述分析相反的功能属性和表现意义,“它是一定社会中的具体的人在创作过程中赋予声音的属性,它是一种可变因素,不但由于创作主体的不同条件而变化,也由于欣赏和表演者的不同条件而变化”。[1] 这是音乐声音除自然属性以外所具有的另一个社会功能属性。音乐音响所具有的双重属性恰好说明音乐所负载的双重功能性质,即表现内容的功能属性(主观意识——社会属性)和表现工艺形式美的功能属性(音响结构——自然属性)。它们通过技术手段来加以构成,是音乐价值客观性的基础构成部分。两种功能形式所具有的功能属性决定了它满足人的精神需要的价值构成的一个重要方面。

卓菲娅·丽莎[2]认为,对这一问题音乐美学中存在两种观点。“客观论的信奉者们到作品自身的物质材料和结构特性中去寻找美的特性的基础,用这些结构特性的变化来解释价值标准的变化。主观论的代表们则到听者与作品的关系中去寻找价值评价的基础”。而只有将客观论的客观因素和主观论的主观因素结合在一起,才是决定价值评价的标准[3]。因而音乐的价值构成应该是双重因素的构成。在客观论的基础上结合主观论的认识(人类审美知觉能力)来探讨审美价值问题,应该是比较符合实际的判断,但不能忽视“音乐作品的价值永远是

① 茅原:《未完成音乐美学》,上海人民出版社1998年版,第26页。

② 卓菲娅·丽莎是在艺术音乐现象的范围内来谈论问题的。这符合西方人的音乐美学观念。西方人认为,音乐美学的研究对象就是艺术音乐现象。

③ [波]卓菲娅·丽莎:《音乐美学译著新编》,于润洋译,中央音乐学院出版社2003年版,第205页。

对于某个人的价值”的基本事实判断[①]。如古典音乐、流行音乐、民间音乐作为不同的音乐表现类别，其构成方式、表现方式、欣赏方式、理解方式等方面均有着不同的价值关系和价值构成。如果将音乐现象的价值作广义的理解，它似乎应该包括音乐所有的价值；如作狭义的理解则应该是针对具体人的价值。但在现实的研究中两者之间并没有一个明确的界限[②]。在音乐美学基础理论问题研究中有这样的认识，音乐首先具有审美价值，其他价值都要通过审美价值才能实现。这仅说明了艺术音乐现象的价值，并不是所有音乐现象的价值。如民间音乐现象的最大价值是这种现象与它的社会功能之间的关系，其中还包括人的关系。如果要将音乐审美价值视为具有普遍性的价值存在，它也只能是在艺术音乐现象这个范围之内，也即特殊性范围，而不能超出这个范围将其扩展到所有音乐现象的普遍性的高度来认识。

卓菲娅·丽莎进一步认为，“我们所认定为音乐作品价值的那种东西并不是一种简单的、初级的、不可再分的东西，而是由许多不同质的价值所组成，它本身就是一种构成物，一种结构。这个由不同质的价值所组成的综合体一方面是建立在作品的客观特性的基础上，另一方面又建立在相关特性的基础上。因此，一部音乐作品的价值具有客观——主观的性质。音乐作品的结构因素，也即物质材料、结构、音响方面的价值属于作品的自律的客观特性，而来源于作品功能的那些东西，来源于代表着该时代听众所确认的风格、体裁完美性的那些东西，以及来源于适应不同时代人们需要的程度的那些东西则都属于作品的相关的特性，而这些东西在每一个历史时期、每一个世代、每个不同环境中都是不同的。这些相关特性也决定着该作品是否有价值以及以什么方式呈现这种价值”。[③]卓菲娅·丽莎非常清楚地说明了音乐价值构成并不是一成不变的现成物，而是构成物，是可再分的东西。再分的条件一是“客观特性的基础”，即来自于音乐作品价值构成的两个因素：主观因素——社会属性和音响结构——自然属性；二是“相关特性的基础”，即不同的创作主体、表演主体、欣赏主体；不同社会历史发展时期、不同文化环境等；以此决定其是否有价值及再分后构成的“不同质的价值”，它可能是审美价值基础上的道德价值、宗教价值、社会功利价值、实用价值，

---

① [波]卓菲娅·丽莎：《音乐美学译著新编》，于润洋译，中央音乐学院出版社 2003 年版，第 205 页。

② 现实研究中的情况是：有将音乐审美价值作广义理解的研究，也有作狭义理解的研究。笔者是将其作狭义的理解。理由是：音乐的审美价值并不能包含或概括音乐所有的价值。

③ [波]卓菲娅·丽莎：《音乐美学译著新编》，于润洋译，中央音乐学院出版社 2003 年版，第 205～206 页。

甚至消费价值等。这一切对应的是不同主体的人的相关特性和音乐作品中客观特性(音响)的关系值。这就是音乐价值判断中的主客观双重因素。音乐价值的判断恰恰是一定社会中具体的人在创作过程中赋予声音的属性,是不变因素与可变因素的结合,它不仅因创作主体的不同而变化,还因表演者、欣赏者的不同而变化。但它绝对不是现成物而是构成物。“无论是乐音的艺术组合所造成的变化无穷的美,还是在乐音流动过程中由主题倾向、风格面貌、技法特点等因素所营造的情感世界、想像世界,只能被称为‘音乐作品的总体美’,它仅存于音乐作品的音响结构之中,是音乐价值的基础构成部分和人们赖以进行价值判断的内在依据,但不等同于音乐价值本身。音乐价值并非是一种凝铸在作品中的客观属性,而是音乐作品的总体美在审美实践中(通过表演)对接受主体所产生的综合美感效应的结果。”[①]这一不变因素与可变因素的结合过程,也正是音乐价值的再分与重新结构的过程。

如在艺术音乐现象范围,从人类审美知觉能力发展的一般特征来看,主要是从听知觉能力的多少来判断审美价值的大小。人的审美知觉能力发展的一般特征是音乐价值判断中价值构成的主观条件,但它并不具有普遍性,而是特殊性和个别性。也就是说,人的听知觉能力的差异是它的主要特征。假如仅从抽象的一般性原理出发来阐述审美知觉能力发展的理论认识,并不能回答音乐实践活动中的具体问题。还必须涉及它们的特殊性、个别性层面,也即差异性方面,才能切中不同音乐现象之间之所以不同的根本原因,才能得出各自所具有的不同的价值存在。

听觉经验的多少的确对理解音乐至关重要。但它并不直接显示审美价值的大小,也不是审美价值判断的唯一因素。例如“我具有丰富的听觉经验,也听懂了作品所蕴涵的意境和表现情绪,但我就是不喜欢”。我们不能忽视音乐作品的社会功利性所赋予表现意义的双重性质,即满足主体需要和对主体有利。也就是说,具有了丰富的听觉经验只是满足了人听音乐的需要,这个需要并不直接显示对主体有利,“但我就是不喜欢”所显示的恰恰是对主体无利,因而它并不构成审美价值判断的必然有利结果。不同音乐现象在音乐形态上的差异恰好说明它们是为了满足不同主体的不同价值需要,这种需要可能互补,也可能相互排斥,还可能并存。

(二)音乐价值判断的标准

音乐价值判断的客观标准是否存在?它应该是什么样的标准?这实际上也

---

① 居其宏:《论音乐价值的构成与判断》,见《超越与重构》(音乐学文集),山东文艺出版社 2002 年版,第 21 页。

就是审美价值判断的客观性与主观性问题。主观性即个人的价值判断，客观性即价值判断的客观标准。音乐价值判断的主观性，其核心是个人主观的价值评价并不代表客观事物的价值本身。那么，如何来判断这个主观性是否合理？这就要看主体的价值判断是否与客体对于主体的价值相符所包含的相对客观性——相对真理（价值），即它是否与社会历史发展的规律相一致。检验它的标准只能来自社会实践，它是我们逐步接近绝对真理（价值）的唯一途径。显然，这里存在着价值标准的相对性和绝对性的问题。如果说个人的主观价值判断的相对性经社会实践证明包含着部分绝对真理，即与社会历史的发展规律相一致，这个相对的价值标准就具有相对真理的客观性，如果社会实践证明这一相对价值标准不包含部分的绝对真理，即与社会历史发展的规律不一致，那它就不具有相对真理的客观性，而仅是一种错误的主观认识。音乐价值判断的客观标准和尺度是以满足一定的、具体的社会发展的需要为前提，将价值判断的主观性（价值、价值关系）与客观性（价值构成）看作是既区别又联系的统一体，把价值的相对性（主观判断）与绝对性（客观标准）看作是相互区别、制约又相互影响、联系的关系。也就是说，既承认客观存在的价值事实，也要看到主体的价值判断影响价值实现的客观存在事实。由于"社会对音乐需求的多样性和音乐满足社会需求的多样性，决定了音乐价值形式的多样性。音乐不但具有审美价值，而且还具有道德价值、宗教价值、社会功利价值和实用功利价值。所有这些价值形式构成了一个音乐的价值网，其中，审美价值处于核心的地位。"[①]这个审美价值的"核心地位"就是指音乐价值构成中的普遍性（艺术音乐现象范围）。人和社会需要的多样性就决定了音乐价值的多样性，如古典音乐、流行音乐、民间音乐等正是为满足人和社会的不同需要的多样性而存在的不同音乐表现类别，其价值的显现也因不同人和社会的不同需要而各有不同，音乐的价值网与具体的社会发展的需要密切相关，不同社会发展的具体需要和要求是音乐价值与功能多样性产生的重要原因。

那么，音乐的价值标准是不变的、还是可变的？可以说，它既是不变的，又是可变性的。它在历时关系的普遍性上是不变的，即不管什么社会，追求真善美的完美统一始终是人的精神需要的价值标准，是绝对价值；在共时关系的特殊性、个别性上是可变的，即它以具体社会和人的不同精神需要的多样性为价值标准，是相对价值。具体社会和人的音乐价值判断，永远是逐步接近绝对价值的相对价值判断。

---



① 王次炤：《价值论的音乐美学探讨》，见《音乐美学新论》（文集），中央音乐学院出版社2003年版，第58页。

音乐价值判断的价值标准与多样性之间既是矛盾的（区别的），又是相互联系的。价值标准是音乐价值判断的普遍性，多样性是音乐价值判断的特殊性、个别性。普遍性就是在特殊性与个别性的基础上抽象为普遍性的，没有特殊性和个别性也就没有了普遍性，因此，普遍性中包含特殊性和个别性。在具体的事实判断中，如果以普遍性来代替特殊性或个别性，就只能在抽象的普遍性上来回答问题，只能从抽象到抽象，不可能解决实践中的具体问题。这也是音乐美学研究中长期存在的一个现象。只有在抽象的普遍性基础上上升到特殊性、个别性层面，才可能解决实践中的具体问题。强调具体的特殊性、个别性不是要否定普遍性，而是要更进一步证明普遍性之所以是普遍性的根本原因；只有在指出了特殊性、个别性基础上的普遍性才是符合事物本质存在的事实判断。用普遍性来否定特殊性、个别性是错误的；相反，用特殊性、个别性来否定普遍性也是错误的。人的每只手有五个手指，这是人手指的普遍性，但我们不能以此来否定六指的特殊存在；相反，也不能以六指的特殊存在来否定五指的普遍性。在艺术音乐范围，音乐的审美价值是音乐作品价值构成中的普遍性，道德价值、宗教价值、社会功能价值、实用价值，甚至商品价值、消费价值等，则是音乐作品价值构成中的特殊性、个别性；因而，音乐审美价值标准只能存在于主观因素（条件）和客观因素（条件）相结合的相对性的认识范畴之中，相对性也即价值标准的可变性。音乐作品的价值永远是针对某个人的价值。不同人的音乐价值判断只能相近，不可能完全相同。

## 第三节　音乐功能与价值的类别

如果说，一定要对音乐功能和音乐价值作一个概括性的类别的总结，就必须区分不同的音乐现象。而抽象和宏观的所谓概括性结论对不同音乐现象是没有说服力的，它往往会成为一种空泛的结论。如以往把文学的功能和价值笼统地套在音乐现象身上，总结出所谓音乐的认识（教育）功能、审美功能、娱乐功能等。这种宏观概括毫无意义。因为上述功能并不是音乐现象特有的功能和价值，而是所有艺术共有的功能和价值。对于想了解音乐的人来说，上述结论虽不能说它错，但其作用是——说了等于没说。

### 一、审美功能及其价值

艺术音乐现象的主要功能和价值是审美。因为艺术音乐的构成方式和表现方式是以美的形式与内容的高度统一为目的，形式美的要求与主观精神性的表现内容，成为其审美价值和功能体现的有效立美手段。它的实践过程是由作曲

家、演奏(唱)家、欣赏者三者共同构成的,并形成了一个创作、表演和欣赏的审美反馈机制和过程。至于认识、教育等功能和价值则完全因具体人和社会的不同而有所不同,它是潜在的功能和价值。也就是说,要实现这些潜在的功能和价值是需要一定主观条件的。如对音乐语言的掌握;知觉能力以及文化知识结构等。仅靠耳朵是听不懂艺术音乐的。那种认为"只要听到了音乐音响就听懂了音乐"的观点,是自欺欺人的。因为不光人能听到音乐音响,动物也能听到。这就是典型的"听而不懂"。另外需要指出的是,在艺术音乐现象中有艺术歌曲现象,以往的音乐美学研究中歌曲被排除在研究对象之外,理由是认为歌曲包含了非音乐因素的文学性的歌词。这是不合理的做法。声乐是器乐的母体,人们很多音乐观念首先是从认识声乐开始的。如旋律观念、节奏观念、音色(人声)观念等。这些观念一直延续到今天。歌曲(声乐)作为音乐的表现类别之一,其功能、价值与其构成方式相关。歌词具有叙述性、描述性以及间接形象性等特征,其功能和价值主要体现在审美与认识(教育)相结合的综合性方面。

### 二、娱乐功能及其价值

流行音乐现象的主要功能和价值是娱乐性。但它也会因具体人和社会的差异而体现出其他一些功能或价值。如审美、教育、消费等。这些功能和价值也都是潜在的。因为流行音乐现象是一个较为复杂的社会性艺术现象,也就是说,社会因素成为制约、影响流行音乐现象发展的关键。如社会心态、社会文化、科技的起点、社会潮流、社会观念等。因而流行音乐现象具有较强的即时性,同时还具有很强的个别性和煽动性。个别性是指流行音乐现象完全以张扬个性特征为主,包括创作、表演和欣赏;煽动性是指流行音乐现象在情绪方面的鼓动作用十分突出。借用现代科技发展所带来的成果——电声乐器的助力,使张扬个性、渲染气氛和挑动情绪成为其外显的主要特征。但也应该看到,流行音乐现象中也有将娱乐和审美完美结合的作品。如《弯弯的月亮》、《天路》、《天堂》、《东方之珠》等等。流行音乐作品的内容,除爱情、叙述经历、讲述感受以外,还有不少带有社会敏感问题的内容。遗憾的是,有一些作品,由于过于强调外在的形式因素,使作品内容的所指被外在形式因素的能指所取代。所以流行音乐现象的功能和价值始终处在变移当中。

### 三、社会功能及其价值

民间音乐现象的主要功能和价值是它的社会功用。因为民间音乐现象的产生就是与它所处的社会、地理环境、实际生活、习俗以及宗教信仰等因素密不可分,因而其功能和价值与这些实际的社会功用紧密相联。如生活性的小调、山

歌、劳动号子；习俗性（或节日性）的歌舞表演；仪式性的器乐表演等等。其作用不仅与他们的日常生活相关，而且还有精神上的“娱神”和“娱人”作用。民间音乐现象的功能和价值是以它特殊存在的人为依据的，如果脱离了它特殊存在的人这个前提，其功能和价值就会由它的具体内容、事物以及场景的所指变成能指，从而失去其存在的真正价值和意义。因而民间音乐现象在其原生性没有受到现代社会因素干扰的情况下，其功能和价值是相对稳定的。但随着现代化社会进程的不断加快，这种不受干扰的原生性社会结构和生产方式的地方正在逐步减少，因而其音乐现象也在逐步由原来的功能和价值向另一个领域转变（即所谓艺术领域）。如进入舞台表演的原生态民歌、仪式音乐和宗教音乐等。它已经脱离了它所依存和生长的环境与条件，其功能和价值也在发生着变化。它是现代化社会带来的文化推动力，还是现代化社会出现的文化趋同现象，这种变化已经引起学界的重视和研究。

此外，还有一些属于综合艺术范畴中的音乐现象，如影视音乐、歌剧、音乐剧、戏曲音乐等。它们的功能和价值就应该在综合艺术的范畴内来加以认识和理解。

总之，对音乐功能和价值的认识和理解必须区分不同的音乐现象，否则，将无法获得符合不同音乐现象实际的认识结论。

## 第四节　音乐功能与音乐价值的历史性和传承性

所谓音乐功能与价值的历史性和传承性，是指音乐在历时与共时环境下所具有的功能和价值的持续、变异或再生性。也就是说，音乐一经产生，其自身功能显现中的条件便要求它有所固定或延续，这是音乐产生过程中人的社会因素（属性）所造成的。因为音乐的审美功能和价值一定是建立在具体社会的具体需要的基础之上的，这种需要与人的纯生物性之间没有必然的、直接的联系，而是与人和人的社会需要的功利性密切相关。审美的无功利性主要指精神需要的领域，并不是所有需要的领域。所谓音乐功能和价值的持续正是在这个意义上的持续，即音乐产生之初的具体人、具体社会的具体需要。当这种具体需要符合了历时与共时条件改变了以后的需要，音乐功能和价值的持续才有可能实现并发挥作用；而所谓音乐功能和价值的变异或再生，恰恰是这种具体需要不符合改变了以后的历时与共时条件，并被新条件赋予了新的认识和理解，满足新的具体人、具体社会的具体需要。

## 一、音乐功能与音乐价值的历史性

卓菲亚·丽莎曾把音乐功能价值的历史性称为“相关性价值”。所谓“相关性价值”就是今人对历史音乐现象或作品的直接解读。它是站在今人的立场和角度上来反观历史音乐现象。当然，对于在历史中已经消失的音乐现象（只有概念而无具体现象）除外。所谓相关性是指，“某些价值可以持续存在几代人、几个世纪、几个历史时期，这个事实证明了存在着某些被我们视为有价值的音乐特性。然而，我们对一部音乐作品的评价又常常在发生变化，而且它们彼此可以很不相同，这就说明在音乐中存在着另一些可变的特性。”[①]这种持续的音乐价值我们可以把它理解为历史性。例如在民间音乐、艺术音乐等现象中，这种持续的音乐价值较为突出。由于民间音乐现象始终与它所处的人和社会结构、生产生活方式、信仰、习俗等密切相关，其功能价值不断被延续着、传承着，并始终与其相对的人共生、共在。其特征是：即人在音乐现象在。虽然人是共时的人，但他的音乐观念却承载着历时所延续下来的所有经验，并不断赋予这个经验以新的理解和内涵。而艺术音乐现象是以作品方式来存在的。对于历史上的音乐作品来说，创作它的人已逝去，表演它的人、欣赏它的人也都逝去。在不同时间和空间环境下的新的表演者、欣赏者的重新解读下面，作品中历史的、知识的、艺术风格的、不同社会的诸多因素，使这种解读充满了神秘感。虽然，艺术音乐现象和观念在我国的发展历史仅有百余年，但当我们再次面对 20 世纪初中期，我国的艺术音乐现象时，尽管是今人的再度演绎和解读，其中的兴趣和求知欲仍然激励着我们。这种音乐价值的相关性也就是音乐价值的历史性。因而，卓菲娅·丽莎认为，“音乐的古代性价值也是一种相关性价值。它向今天的听众传递了关于另一些时代的人的知识，音乐风格的知识，激起了我们的兴趣和求知欲。这些作品在它自己的那个时代是并不具有、也不可能具有这些价值，尽管它们曾经具有过其他价值。时间的距离使这种音乐成为上述那些价值的体现者。这些价值来源于比较，来源于该历史文化过程的价值意识，而古代音乐作品正是这个过程的构成因素。”[②]这种比较性解读是随着历史的发展而不断延续的。这些相关价值体现在：“一、它们对音乐风格演变所具有的意义；二、它们同当今世界图景之间可能有的联系；三、历史风格、也即文化遗产古迹在现今所具有的价值；四、它们的历史持续性的价值，这种历史持续性使作品能够得以重新被解释，并作为一种

---

① [波]卓菲娅·丽莎：《音乐美学译著新编》，于润洋译，中央音乐学院出版社 2003 年版，第 205 页。

② 同上，第 207 页。

总体价值的载体多次回到生活中来。”[①]

## 二、音乐功能与音乐价值的传承性

历史音乐现象的价值和功能还具有一定的传承性，即将历史音乐现象中的某些价值和功能延续与承继下来。卓菲亚·丽莎将这种传承性称为“革新性价值”。但音乐功能与价值的传承中也存在着矛盾。主要表现在音乐现象自身结构的变化和面对这些音乐现象的不同社会和时代的人两个方面。因为作为某一个社会时期的音乐文化现象和由它而形成的音乐观念是相对稳定的，并具有较为稳定的心理倾向性，也就是心理图式。从音乐现象本身来看，它既有结构、样式发生变化的情况出现，这在艺术音乐现象中较为明显。如作品曲式结构的变化，和声织体的变化，甚至是表现风格的变化等，这些因素都会影响到它的价值和功能的延续与传承。但也有结构、样式相对稳定的音乐现象存在，这在民间音乐现象中较为常见。如民歌、戏曲、说唱等。这些较为稳定的因素则成为其价值和功能延续和传承的主要条件。但这不是说民间音乐现象一经形成就具有不可改变的性质，而是说它在一个相对的环境中具有稳定性。民间音乐现象的变化既有文人的因素，也有诸如环境、异质文化的传入、交流、融合等其他因素，所以，在一定意义上说，革新性价值在所有音乐现象中都有表现，但较为集中地反映在艺术音乐领域。另一个方面就是人的因素。不同时代的人的具体不同需要，社会结构变化，人生存环境的改变，生产生活方式及经济基础发展水平等因素，都成为影响历史音乐现象价值和功能传承的重要原因。但“只有当人的意识能够强烈地感觉到风格的可变性是必然的时候，才可能承认这种可变性是一种价值。”[②]也就是说，只有当人在观念上接受了这种改变或者变化的时候，才能在接受行为上承认它的这种革新价值。从这个意义上说，音乐现象的历史性就是当代性，历史音乐现象价值功能的传承性也就是革新性。虽说每一个时代都有属于这个时代的文化艺术，但它并不是凭空而来的，而是传承相生的，是整个人的音乐历史现象链条中的一个环节。孤立地看这个环节时，它具有相对的稳定性和不变性，而在整个链条中它却成为由这个环节向下一个环节不断生成的动态过程。

---

① [波]卓菲娅·丽莎:《音乐美学译著新编》，于润洋译，中央音乐学院出版社2003年版，第208页。

② 同上，第208页。

## 三、音乐功能价值的历史性和继承性与不同音乐种类的关系

音乐功能和价值的历史性与传承性还与音乐现象本身的特征和表现内容相关。在艺术音乐现象中，音乐作品的表现内容与表现形式，在一定意义上决定着它的价值和功能传承的相对稳定性。如在歌曲领域，由于其特殊的构成方式，文字符号所承载的语义功能直接显示出它的功能和存在意义，因而也较为稳定地在一个时间和空间凝固了一个具体的表现内容。这个内容既与当时人的实际生活相关，也与其社会、政治生活息息相关。这在中外音乐历史上是常见的现象。如法国大革命时期的《马赛曲》，巴黎公社失败以后的《国际歌》，中国抗日救亡时期的《义勇军进行曲》等。其功能和价值的传承性既有其稳定的一面，又有其变化的一面。所谓稳定的一面往往发生在将其还原到它特殊历史时期的那个特殊历史环境之中，使作为历史存在的功能和价值得到重现；而其变化的一面指在现时的环境下，以今人之观念对其做出的功能转换和价值转换，在其具体内容与精神力量之间建立起新的联系。当然，这一切还取决于接受主体的态度和观念。

作为器乐作品同样由于其构成方式的特殊性——不同音响结构方式，所显示的表现内容和表现形式完全被音响统于一身。而其中所要表现的广泛的社会因素和主观的个人因素，被音响的抽象性质所遮蔽，但以抽象的隐喻、暗示或象征方式，在人的心理和精神方面仍然构成了强大的感染力。另一个方面，器乐作品的功能和价值转换同样取决于接受主体的生活态度、价值观、世界观等方面的因素。如贝多芬《第五交响曲》就曾经同时被法西斯和反法西斯两个阵营奉为胜利精神的象征。在二战的伦敦空战中，纳粹飞行员耳机里放的是贝多芬的《命运》，手中投下的却是毁灭人类的炸弹。从中可以看出，器乐作品表现的抽象性和由这种抽象性所生成的精神力量，只是一种象征，一种精神和力量的象征，它并不直接显现真或善的具体认知和道德力量，而这种力量的显现恰恰取决于接受者主体的思想观念和政治道德。

在民间音乐现象中，由于其功能和价值往往与其相对应的人的社会结构状况、生产生活方式、经济发展水平以及信仰、习俗等因素直接相关，所以，它的功能和价值并没有脱离它的具体存在环境和具体存在方式而成为纯粹艺术意义上的表现形式。也就是说，民间音乐现象并不像艺术音乐现象那样，以追求所谓审美价值为最终目的，而是以其社会性的功能价值为最大价值量，它以特殊人的存在和以实现这些人在这个社会共同体的集体利益下的精神寄托为主要目的，并以此来凝聚、调整和维系这个共同体的精神、信仰、道德和行为规范。这在仪式音乐、祭祀音乐、宗教音乐等民间音乐现象中表现突出。而民歌除在某些方面有类似特征外，更多是以特殊存在的人的具体生活事象、劳动事象和感情生活为直

接呈现对象，以其实用功能为主要目的。正所谓“饥者歌其食，劳者歌其事。”它与艺术音乐现象相比，其特征是：既有表演特征又无表演实质，既有艺术内涵有无审美中心，体现了作为特殊文化存在的本质和特征，其功能和价值的历史性和传承性在相对的时空环境中具有相对的稳定性和倾向性，并始终与其特殊存在的人的文化观念、文化行为和文化形态密切相关。

民间音乐现象已被当今社会主流的艺术音乐现象冲击得处在边缘化的生存状态之下，随着社会改变和现代化速度的不断加快，这种冲击还将继续存在下去，人们的音乐观念也越来越倾向于艺术音乐范围，这些问题不但是音乐美学研究的主要问题，也是音乐社会学的主要研究对象。但以往的音乐美学研究中，并没有把民间音乐现象、流行音乐现象纳入其研究视野，而仅仅以艺术音乐现象为研究对象，这就在客观上造成民间音乐、流行音乐不具艺术性或不具审美性的认识误区。源自西方的艺术音乐观念的确是西方工业革命、科学主义盛行和现代化社会进程的产物，它符合人类社会发展的规律，但在文化层面也排斥了其他一些音乐观念。如民间音乐观念、流行音乐观念。社会的现代化是否意味着不同文化之间的同一化，在文化界、哲学界、社会学界等并不是一致的结论。联合国世界文化遗产保护名录和非物质文化遗产保护名录的举动说明，保护人类文化的多样性和丰富性是现代化社会所不可推卸的责任，所要维护的正是世界文化的多样性、丰富性，而不是同一性，文化的多样性和丰富性是我们人类文化生态平衡的重要标志。因此，音乐美学正是要在这个基础之上，为音乐文化存在的多样性和丰富性做出理论上的贡献。

## 思考题

一、音乐的功能是如何转换与产生的？

二、你对“价值判断的主观性”是如何认识与理解的？

三、简述音乐价值判断的主观条件和客观条件。

四、审美价值是音乐的核心价值吗？为什么？

# 第八章

## 音乐审美与音乐美育

从实践的角度看，音乐审美与本书第六章所论“音乐欣赏”活动密切相关，但从美学的角度看，二者在某些深层问题上又有各自的特点，不可等量齐观。因而，有必要就音乐审美问题作出专门的深入论述。在第六章专论音乐欣赏的部分内容中，已涉及相关音乐审美问题，可与本章相互参照。此外，作为音乐审美与音乐教育活动之重要组成部分的音乐美育，对于人的音乐实践乃至音乐美学研究而言也具有不可忽视的重要意义，因而，本章在论述音乐审美问题之余，也将对音乐教育加以必要的观照与介绍。

### 第一节　音乐审美在音乐实践中的意义

#### 一、音乐审美是对音乐美的鉴赏活动

音乐审美作为人类的一种实践活动，是主体性与对象性活动的统一。因而在探讨人的音乐审美活动的时候，必然涉及主客体两种本体存在，也就是对音乐审美主体和音乐审美客体的自身考察。所谓音乐审美主体，是指承担音乐审美行为的主体，即“有着内在审美需要，具有审美结构和功能，并与客体结成一定审美关系的人”，[①]而这音乐审美的人，又是一种“在精神生活领域以情感为主要方式活动的、享有高度生命自由的人”。[②] 所谓音乐审美客体，是指音乐审美行为所指向的对象，即“具有审美价值属性、与主体结成一定审美关系的对象性存在”。[③] 因此，音乐审美主体与音乐审美客体是同一实践活动中的两个方面，在

---

① 蒋培坤：《审美活动论纲》中国人民大学出版社 1988 年版，第 77 页。

② 同上，第 79 页。

③ 同上，第 88 页。

音乐审美活动中缺一不可。这里有必要说明的是，音乐审美客体与音乐审美对象之间是有区别的。音乐审美客体并不等于音乐审美对象，正如马克思在《1844年经济学哲学手稿》中所说："对于没有音乐感的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义。"[①]，只有当具有音乐审美价值的客体被人们所欣赏，作为音乐审美指向物时，音乐审美客体才成为真正的音乐审美对象，即只有当客观存在的音乐审美客体与具有音乐审美能力的主体发生审美关系时，音乐审美客体方可称之为音乐审美对象。在音乐审美活动中，音乐审美主体必须是具备"有音乐感的耳朵"的人，而音乐审美客体则是参与人欣赏过程的给予人美感的音乐作品。由此，我们可以这样定义：音乐审美，是指有着音乐审美需求、并具备音乐审美能力的人对音乐审美对象的感知和享受愉悦的实践活动。

## 二、音乐审美与音乐立美的关系

在本书第四章，我们曾专门介绍和简要论述了"音乐立美"这一概念及其基本原理。此处需要再次提及的是，在音乐审美活动中，音乐审美和音乐立美是互相依存、互相辩证、你中有我、我中有你的关系。赵宋光在创造"立美"概念时，就已开宗明义地写道"审美是对于美的形式的愉悦感受，或对于丑的形式的抵制应答。建立美的形式(立美)是实践过程，认识美之所在(审美)则是认识过程。后者不等于前者。一方面，感官的主观性活动的发展水平总是只能随着实践的客观性活动的发展而提高，另一方面，建立美的形式总要付出辛劳……立美的辛劳常常阻抑审美的愉快"。[②]"必须先有立美的活动创造美的存在这一物质前提，随后才会有审美活动发展审美意识这一精神成果"。[③] 修海林也对审美与立美这对概念的关系进行了比较系统的分析：认为立美的目的是"传递审美意识"，审美的功能是"接受审美意识"；立美的成果是"对象化的精神产品"，审美的结果是"主体审美意识的构建"。"立美与审美不仅有区别，而且有矛盾。这既表现于立美的辛劳会抑制审美的愉快，也表现于立美的技巧无法充分体现审美的体验，对象化的形式对审美意识的抑制，也会使理性的内涵与感性的形式产生不协调的状态。立美与审美既是音乐实践中的两个不同方面，又是与提高主体的审美意识、增强主体的本质力量，以美的规律塑造自己、创造世界的主体目的相关的。立美与审美在不同阶段的过程中侧重虽不同，但始终是相互作用、互相影响的。立美的成果是审美的依据，审美的能力是立美的条件。在立美的创造中，贯穿着

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社2003年版，第125页。

② 《赵宋光文集》上卷，花城出版社2001年版，第167、168页。

③ 同上，第177页。

审美意识的作用，并能获得审美的愉悦。在审美的过程中，亦渗透着立美的影响，主体在美的形式的欣赏中，会不知不觉地按照美的规律构建自己，并逐步达到自觉与自由的境界……立美与审美都是一种以审美心理活动为中介的双向活动”。[①] 王宁一指出“‘立美、审美’这对概念，既可从形式逻辑着眼，把它们看成是历时性的并列概念，又可以从辩证逻辑着眼将其看成是相互渗透又相互转化的一对共时性的对立统一范畴。”[②]“‘审美’是潜在的‘立美’，‘立美’是特殊的‘审美’，两者既对立又同一，既同一仍对立”。[③]

因此，在论述音乐审美在音乐实践过程中的地位及其本质与特征等问题时，我们不应忘记音乐审美与音乐立美之间所存在的辩证统一的关系，只有在立美与审美相互作用的渗透关系中，我们才能更为深刻地认识音乐审美的主要特征及其本质。

## 第二节　音乐审美的本质与特征

### 一、音乐审美的本质

黑格尔说“审美带有令人解放的性质”；[④]也有学者认为，审美的本质在于审美活动是一种特殊的认识活动。[⑤] 因此，音乐审美是人与音乐的本质关系，是审美主体与审美客体之间在特定时空环境中的一种双向运动。在审美活动中，音乐作为审美客体是为审美者存在的，音乐只有通过审美才能实现其价值。而审美者作为主体，也是为审美客体存在的，主体通过审美实现自己。主体审美需要的满足，取决于审美客体对主体的适应程度；客体审美价值的实现，又取决于审美主体对客体的感受和理解程度。

音乐审美由三个相互联系相互制约的阶段组成。

(1)音乐审美感觉阶段。

即“音乐审美主体在特定的时空环境中进行审美观照，动用的是听觉器官，接触和摄取的是音乐审美客体对象外层形式开放信息”；

---

① 修海林、罗小平：《音乐美学通论》，上海音乐出版社 1999 年版，第 355 页、356 页。

② 王宁一：《也谈“立美、审美”的概念运用问题》，见王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学文献卷(1990—1999)》，现代出版社 2000 年版，第 477 页。

③ 同上，第 483 页。

④ 黑格尔：《美学》第一卷，商务印书馆 1981 年版，第 147 页。

⑤ 陈新汉：《审美认识机制论》，华东师范大学出版社 2002 年版，第 50 页。

(2)音乐审美知觉阶段。

即"继续观照……知觉功能开始活动,把散乱个别、片段的音乐信息按其原来的组合,呈现为一个有整体结构的知觉心理形象……其标志是音乐审美知觉心理形象的形成";

(3)音乐审美的理性阶段。

即"作为音乐审美信息交流活动的高级阶段,是音乐审美主体运用思维和理性,对音乐审美知觉输送来的完整的音乐结构形象信息,所进行的不同目标的加工和分析……只有达到了这种程度,整个音乐审美活动,才真正成为有序结构状态,才能产生有目的、有价值的音乐审美结果"。

主体在音乐审美活动的这三个发展阶段中,从客体获得的音乐结构形象是不同的,"音乐审美感觉阶段主要是选择、检测删除了一部分音乐形式信息;音乐审美知觉阶段则在音乐形式和音乐结构形象信息上,渗透和黏合了音乐审美主体的心理情感色彩,与原来的音乐形象有了更大的变化;音乐审美理性阶段对原物形象投入的主观成分更多……音乐审美客体形象变成了音乐审美主客体结合的意象,这时它已是审美者心目中的自我意识化的音乐形象了"。①

在音乐审美中,能否达到第二、第三阶段的音乐审美效度,完成对音乐音响存在的最终审美,与审美主体自身的审美结构息息相关。审美结构,既是主体成为审美主体的内在结构,又是主体与客体建立审美关系的必要条件。主体的审美结构,由生理、心理和社会文化三层次构成。

(1)人作为自然存在物,消极性的刺激——传导——反应活动是审美活动的基础,这是最基本的层次;

(2)人作为有意识的存在物,正如马克思指出,人不仅把整个自然界,而且把自己的生命活动变成自己意志和意识的对象,人的审美活动是一种对象性的心理意识活动,这是构成主体审美结构的重要层次;

(3)人作为社会存在物,正如马克思所指出的,人的所有活动,都是社会的。人生活在一个"文化世界"中,人类的所有认知活动、意志活动或情感活动,都是以文化结构为中介而与客体对象相联结的。社会文化结构,在审美活动中处于联结主客体的中介地位,主体审美结构,除上述三层次之外,还存在着呈现为经验形态的潜意识层次和通过遗传在人类大脑无意识记忆中沉聚而成的深层潜意识文化结构层次,这两个层次在审美过程中往往相互转化,是审美活动的重要中

① 上述引文见杨和平:《音乐审美场论》,见王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学文献卷(1979—1989)》,现代出版社 2000 年版,第 1028~1031 页。

介。[①] 音乐审美，正是主体通过自身的审美结构，在不同层次中对音乐客体，通过不同阶段的审美实现、审美经验积淀和审美心理建构的实践活动。

## 二、音乐审美的特征

音乐是以声音为物质材料，在时间运动的组合中来表现主体心理情感的艺术。它通过旋律、和声、节奏、节拍、速度、力度、音色等形式要素的多姿多彩的变化，在一定的时空环境内塑造音乐形象，反映社会生活，使人赏心悦耳，得到美感享受。声音的连续性和情感旋律的时间性，声音的流转和情感运动之间的内在本质上的联系和协调，使音乐成为表现艺术的极致。波兰音乐学家卓菲娅·丽莎说："构成音乐特殊性的一切其他因素，其根源都在于音乐是以声音作为其物质材料的。音乐的声音材料本身是经过某种概括而构成的，是经过特定方法从自然物质中选择出来的，是在不同的文化中心发展起来的许多体系中的一种。"[②]也正是由于音乐所使用物质材料的这些特殊性，才构造出音乐艺术的审美特征。主要体现在以下几方面：

### （一）音乐审美的听觉性

音乐是听觉的艺术，这是由构成音乐音响的物质材料所决定的。声音这种物质材料决定了它只能诉诸于人们的听觉；不论是音乐创作，还是音乐审美，都离不开人的听觉，音乐所表达出来的各种各样、微妙复杂的情感，都要通过听觉而被感知。这是"由于运用声音，音乐就放弃了外在形状这个因素以及它的明显的可以眼见的性质，因此，要领会音乐的作品，就需要用另一种主体方面的器官，即听觉"。[③] 这是显而易见的。因为音响材料作用于人的感觉范围虽然只限于人的听觉，但它对人的听觉有特殊的刺激作用，在一定的距离内引人注意，不管你是否愿意，逼你接受，给人带来一种音响的信息；而人的耳朵又具有敏锐地接受声音信息的能力，特别是受过训练的耳朵，更能对一定时间中的音响运动的每一刹那给予感觉和分析，对音乐音响的明暗、刚柔、高低、长短、强弱、快慢、疏密加以辨别，并通过神经传导输入人脑，引起情感的反应。这样，听觉当然就成为人们音乐审美的重要器官，它与欣赏者的艺术修养以及生活经验、爱好情趣等，共同构成了音乐审美主体的不可缺少的条件。正如马克思说的那样，"从主体方面看：只有音乐才能激起人的音乐感；对于不辨音律的耳朵说来，最美的音乐也

---

① 蒋培坤：《审美活动论纲》，中国人民大学出版社 1988 年版，第 79～85 页。

② ［波］卓菲亚·丽莎：《论音乐的特殊性》，于润洋译，上海文艺出版社 1982 年版，第 19 页。

③ 汪流主编：《艺术特征论》，文化艺术出版社 1986 年版，第 238 页。

毫无意义，音乐对它说来不是对象”。[①] 由此看来，对于听觉艺术而言，从主客体的关系上，尤其是主体的能动作用上加以理解，是非常重要的。

（二）音乐审美的时间性

音乐是时间的艺术，音乐形象占有空间，它是在时间中运动发展的；作为物质运动特殊形式的乐音运动，同其他物质运动形式一样，音乐具有时间的持续性和变动性。音乐展示在我们面前的是声音的高低、长短、强弱、色彩、快慢等一系列构成因素的变化和声音的往复回旋，给人以律动的感觉。它不像美术作品那样在时间中持续不变，它们的艺术形象是以静态方式存在于空间的。如著名画家徐悲鸿的代表作《奔马》，就是抓住了骏马四蹄腾空、昂首长嘶那一瞬间的形象，将其凝定在有限的画面中，虽然画中体现出了骏马奔跑的运动感，也可能会引起一些人的艺术想像，但是却很难改变骏马奔跑的一瞬间的形象。而音乐则不然，它可以在连绵不断的时间中得以展现。如蒙古族马头琴演奏家齐高力宝改编的马头琴齐奏《战马奔腾》，就是通过演奏者的二度创作，在时间的流程中陆续呈示而发展着，直到最后一个部分呈示完毕之后，才为听者提供出《战马奔腾》这个作品的整体音乐形象。《中华人民共和国国歌》从头至尾需要持续 40 秒钟；贝多芬的《爱格蒙特序曲》要持续 8 分钟，而他的《第九交响曲》则需要持续 70 分钟才能奏完。“音乐所具有的这种时间的、在时间中延续的性质，同戏剧、电影和文学作品是共同的。”[②]中外音乐历史发展的实践告诉我们：要体现完整的音乐形象，不得缺少其中的任何一个运动环节。它是决定音乐形象在时间运动中呈现这一音乐审美特征的基础。正像黑格尔所说：“听觉否定物质的静止状态和空间性，而声音随生随灭，又否定了本身，音乐就是在这种双重否定中使人感受到物体内部的震颤，成为一种符合内心生活的表现方式，耳朵一听到它，它就消失了，所产生的印象就马上刻在心上了，声音的余韵只在灵魂最深处荡漾，灵魂在它的观念的主体地位被声音掌握住，也转入运动的状态。”[③]所以，音乐才能对人的感情产生强大的震撼作用。

音乐除了具有在时间中延续和变动的性质外，还有音乐所固有的内部矛盾性。所谓音乐内部矛盾是指源于乐曲的每一个音，在音高、音质、音量、音色、音程等组合过程中的差异性。一部音乐作品的完成，主要是由乐音以不同的方式组合而成的，两个不同音高的乐音之间有着一定的音程关系，若将其孤立地看

---

① 马克思：《1844 年经济学哲学手稿》，人民出版社 1979 年出版，第 79 页。

② ［波］卓菲亚·丽莎著：《论音乐的特殊性》，于润洋译，上海文艺出版社 1982 年版，第 20 页。

③ 汪流主编：《艺术特征论》，文化艺术出版社 1986 年版，第 246 页。

待，这个音程不过是一个死音程；但若将这个音程同其他许许多多的音程相联系而构成一个整体时，这个音程就变得有生命力了，在整部音乐作品中，它便成为两个运动着的乐音，每一个音分别与其前后的音构成一种矛盾关系，某些音在前一矛盾中处于低音或高音的地位，在后一组矛盾中处于强或弱的地位，这样构造起来的音列便形成了上与下、高与低、长与短、强与弱、快与慢等一系列的音关系中，从而成为音矛盾的基本形态，整部音乐作品构成了一个矛盾的统一体。此时的音乐作品中的任何一个音都有了活力，具有离开自身向另一个音运动或从另一个位置返回原来出发点的倾向。乐音在音乐运动的时间里生灭交替，但是，乐音在生灭交替的过程中，一出现就成为了过去，并被另一个乐音的时间所替代，呈现出对自己的否定。因此，在音乐运动的时间流程中，后一音否定前一音，又被更后一音所否定，体现为随生随灭、随灭随生，否定之否定的规律。音乐运动中的这种时间性特征，便构成了音乐审美的又一特征。

（三）音乐对现实生活的反映性

音乐是音响的艺术，是声音的艺术，是人们通过声音这种物质材料有组织地塑造音乐形象，并表现一定的主体情感，反映一定的现实社会生活。这是音乐艺术一个显著的审美特征。

由声音特质材料构成的音乐，是区别于其他门类艺术的主体标志和依据。如：小说的物质材料是语言文字；油画、雕塑的物质材料是油彩画布和石料、木料、泥料和钢材等；而音乐音响则是看不见、摸不着、转瞬即逝、随生随灭的声音。这同样是由构成音乐的物质材料——声音的特性所决定的。

1. 声音具有模拟和描绘的表征意义

物质世界周而复始、不停息地运动，在人类的生活实践里，亦充满了样式繁多、丰富异彩的音响世界。如：风雨雷电、山崩海啸、人声喧嚣、机器轰鸣等等，这一切充分体现出物质世界的运动流变，体现出音响世界与社会现实之间天然的、广泛的紧密联系。这一客观事实是作曲家可以利用各种特殊的音响手段作为媒介，来反映现实生活与描写客观世界，可以通过对现实生活中音响的模似，间接地表现出现实世界的种种动态。当然，这只是音乐的描绘而不是纯客观的模拟，它不可能像雕塑那样提供给人们一种看得见、摸得着的实体，也不可能像绘画那样给人提供一幅可以用双眼加以直观的、具有形象确定的画面，更不像小说那样展现给人们一个具有特定人物、情节、地点与时间的故事。

2. 音乐的表现功能是通过约定俗成的种种手段而得以体现的

人们可以根据刻画音乐形象的需要，有效地把握力度、音色、节奏、速度，组织起旋律音列，设计好调式调性，运用好和声、复调、乐队，造成富有表现力的音响建筑。比如，斯美塔纳的交响诗《沃尔塔瓦河》的前奏，在弦乐器拨奏的背景

下，两支长笛模似奏出小溪流淌的声音；唢呐独奏《百鸟朝凤》中，唢呐模拟鸟鸣、蝉叫的声音；美国作曲家格罗菲所作的《大峡谷组曲》中的“在小径上”，运用小提琴独奏的华彩乐段模仿毛驴的各种叫声；波兰音乐家肖邦的《♭A 大调波洛乃兹》中间部分，左手以八度演奏♭A、G、F、♭E 几个音连续的快速下行，展示出万马奔腾般的磅礴气势，右手则演奏铿锵有力的号角性音调，生动地表现出当时的波兰人民响应祖国号召，同心同德、同仇敌忾、共同对敌、不怕牺牲的英雄气概。审美者从这些音乐音响中，很容易感受到音乐的形象。总之，现实世界的自然音响是音乐的原始“矿藏”。音乐与审美者的社会生活、劳动实践、喜怒哀乐也总是保持着紧密的联系，生活的律动、劳动的节奏、喜怒的呐喊、轻哦的吟唱，这一切无不直接或间接、矛盾或曲折地影响着乐音的运动。社会生活和现实世界以及自然界的声音作为音乐赖以产生和存在的物质基础，使作曲家不可避免地要与声音这一物质材料为伴，运用音响材料进行音乐创作。

对于音乐反映现实这一审美特征问题，中外音乐美学发展史上也呈现为众说纷纭、莫衷一是的局面。如 19 世纪奥地利音乐评论家汉斯立克认为：“音乐的内容就是乐音运动的形式。”“音乐美是一种独特的只为音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音，以及乐音的艺术组合中”。“至于要问，这些原料用来表达什么呢？回答是：乐思(musikalische ideen)，一个完整无遗的表现出来的乐思已是独立的美，本身就是目的，而不是什么用来表现情感和思想的手段或原料”。[①] 西方现代派音乐的重要代表人物、俄国作曲家斯特拉文斯基认为：“就其本质而论，音乐是不能表现任何一点什么的，不管它是一种情感、一种态度、一种心理状态、一种自然现象或者其他什么。‘表现’从来不是音乐的内在的特点。而且无论如何它的存在权利并不依靠‘表现’。如果音乐真像历来所指认的那样，似乎是在表现一点什么，都不过是幻想，而不是现实。”[②]我国古代音乐家嵇康则认为：“心之与声，名为二物。”[③]苏联音乐家叶利谢耶夫则指出：“乐音作为一种物质材料，是特定内容的表现形式的基础，其自身是不同什么内容相联系的。”[④]

但从马克思主义的反映论角度看，音乐艺术同其他艺术一样，是现实生活的

---

① [奥]爱德华·汉斯立克：《论音乐的美》，杨业治译，人民音乐出版社 1986 年版，第 49～50 页。

② 汪流主编：《艺术特征论》，文化艺术出版社 1986 年版，第 288 页。

③ 同上，第 196 页。

④ [波]卓菲亚·丽莎：《论音乐的特殊性》，于润洋译，上海文艺出版社 1982 年版，第 23 页。

反映，具有一定的内容。然而也不能否认，音乐对现实生活的反映有其自身的特殊性。因为它不是再现描绘客观生活过程和具体的事件，而是积极的能动的反映，反映客体在主体头脑中所引起的审美感受（即情感）。所以，音乐是通过对一定情感的渲染和抒发这一特殊方式来反映现实的。黑格尔说："音乐的基本任务不是在于反映出客观事物，而在于反映出最内在的自我。"[①]贝多芬也说过："田园交响曲不是描绘，而是表达乡间的乐趣在人心里所引起的感受，因而是描写对乡村生活的一些感觉。"[②]总之，音乐是通过表现现实生活在作曲家心中的折射来间接地反映现实。像肖邦的钢琴曲那样，既表现出肖邦崇高的爱国主义精神，同时也反映出华沙革命的客观现实。音乐反映现实生活是有其自身特殊性的。

（四）音乐审美中的多义性与不确定性

音乐以声音构成形象，而它却是无色、无味、无形，看不见、摸不着的。它可以带也可以不带感情，可以带这种感情，也可以带那种感情，两者不是绝对等同、永远相符的。"在音乐中，音乐的物质材料的非客体性和非语义性，反映客体的某些特征时的间接性，是音乐内容不确定性的基础。音乐内容的这种不确定性，只有它同剧词或标题、视觉因素等结合起来时，才能具体化。"[③]因为音乐不像语言文学那样，可以明确表达思想感情，它只能在音乐音响传达的同时，不断地对情感旋律进行审美处理，或突出加强、或减弱凝练某些音乐要素，这种突出加强、减弱凝练是情感的运动方式，在这个情感的运动中又溶注了理性内容，从而造成音乐形象内涵的多义性和不确定性特征。而对于那些内容明确有特指的歌剧、清唱剧、音乐剧、标题音乐，以及交响素描、交响音画等体裁的音乐作品，才具有相对的确定性。

对于音乐形象的不确定性问题，我们认为是既确定又不确定，是相对的确定和绝对的不确定的统一。因为，没有相对的确定性，音乐就无法被人们理解，就不会成为国际性的语言；但是，没有不确定性，音乐就不可能有发展和创新，就不可能有广泛的、丰富的表现形式和手段。音声之无常，确实是一种普遍的、绝对的现象；而音声之有常，则是相对的、有限的。正如嵇康所说的人心"千变百态，使歌发一咏之歌，同启数弹之微。"[④]人各异样，亦就必然表现出各自的艺术个性和不同特点。无标题的器乐演奏形式之所以是一种艺术创造，其原因也就在于

① 汪流主编：《艺术特征论》，文化艺术出版社 1986 年版，第 240 页。

② 《贝多芬札记》，见《音乐论丛》（第四辑），人民音乐出版社 1981 年版，第 162 页。

③ ［波］卓菲亚·丽莎：《论音乐的特殊性》，于润洋译，上海文艺出版社 1982 年版，第 23 页。

④ 蔡仲德：《中国音乐美学资料注译》（上卷），人民音乐出版社 1990 年版，第 397 页。

此。如果音声有常，心声为一，哪还有什么二度创作和音乐家与乐工之别呢？一般说来，音律的变化与人的情绪的波动有着直接的对应关系，而人的情感的变化起伏，因为有着明显的社会性因素，所以它就相对的间接些。至于我们承认音乐形象有相对的确定性，这是在承认其不确定性前提下的辩证认识论。所以，从音乐的创造性、丰富性和多样性发展的角度说，更应该把音乐形象的不确定性强调为重点表征，其中的道理是很明显的。音乐的声响作为物理现象，情感意识作为社会心理现象，两者的联系贯通，不像语言有直接表意特点那样明显和固定，假借乐律这种形式来表现情感思想，只能是模糊、间接、假设和约定俗成的。音乐史上关于音乐本质的争论，自律论和他律论各不相让，自说其理；今天又有"合律"论这种综合意见出来调和，而根本上没有统一的结论，其原因就在于音乐形象的不确定性。如果我们进一步从思维科学的角度来加以研究，音乐形象的这种不确定性就更易于理解。因为无论生活现象和心理情感现象，它表现为音乐这种形式，必然要通过感觉、思维活动来进行，要以声频信息这种元素来组合成旋律，而脑神经细胞中的声频信息与生活、情感活动的内容不是同一种东西，最后借助可听性的音响来表现，在物质和形态上都发生了质和量的变化，它们之间相似的东西不多，只有在结构方式，即时空中的存在秩序有某种类似的特点罢了。所以，音乐形象的不确定性问题，与社会生活和心理现象的关系，用"异质同构"律来概括才较为切合实际。不过，这种"同构"毕竟是一种近似而不是真正的相似。"音乐结构总体（音乐构思、音乐主题）可以在该作品中从作为作曲家创作这部作品的动机的基本观念和体验中汲取各种因素，但是却不能直接表达这些概念、判断，以及其他逻辑思维过程，尽管这些概念、判断、结论毫无疑问的是这部作品的思想的基础。造成这种障碍的，正是音材料本身的非语义性、音结构反映现实的间接性，以及这些音结构的'客体'的不确定性和多义性。"①

从听众的角度看，音乐审美中也存在体验与理解的多义性和不确定性。听众往往只根据自己的经验去作审美判断，与其说听众对音乐作品作了客观的说明，不如说听众从音乐作品中听到了自己。所谓"有一千个读者，就有一千个哈姆雷特"；一部《红楼梦》，经学家、革命家、道学家、才子佳人各有所见，这是艺术审美规律的普遍表现。音乐作品的好坏优劣、价值大小，同样要通过听众的鉴赏，在音乐实践中才能表现出来，而且必然是见仁见智，反应各有不同。这是由不同审美主体各自不同的审美经验、音乐艺术修养、人生阅历乃至民族文化传统、宗教信仰及审美发生时的主观心境等因素所决定的。

---

① [波]卓菲亚·丽莎：《论音乐的特殊性》，于润洋译，上海文艺出版社1982年版，第32页。

（五）音乐审美的抒情性

在所有的艺术品种中，音乐与感情的联系是最直接、最能激发和表现情感的，所以它是长于抒情的艺术。它通过旋律直接传达作曲家的生活感受，以引起听众的联想和情感的共鸣。中国古代的乐论认为：音乐表现的内容是多方面的，然而要“以情为根本”，音乐创造要“动情”，唱歌需“唱情”，鼓琴贵在“得情”，音乐要善于“陶情”；黑格尔也说：“音乐是心情的艺术，它直接针对着心情。”[①]音乐创作、音乐表演、音乐审美都离不开“情”。从小提琴协奏曲《梁祝》描写梁山伯与祝英台在草桥结拜的一段音乐中，便不难听出这段音乐是抒发了梁祝之间结拜时相互爱慕的感情。作为表现艺术的音乐，它是偏重于抒情和表意的，通过抒情性的手段，愉悦与陶冶人们的性情，给人以鼓舞心胸的力量，将情感转化为实践的行动。

在音乐审美体验中，人的情感反应从来不是那样强烈地集中在某种东西，即某种客体上，从而使我们忘记自己的感情。相反，我们是将音乐所唤起的感情作为我们自己的感情来体验的，是将属于我们自己的心理生活的那种感情，投射到音乐作品所表现的感情世界中去。如：“我们在听贝多芬《英雄交响曲》时所体验到的那种英雄人物高尚、强有力的感情，并没有在想像中把我们引到拿破仑身上；而欣赏肖斯塔科维奇《第七交响曲》（列宁格勒）第一乐章时所感受到的那种恐怖，却正是在那个时期我们自己的体验。在欣赏柴可夫斯基《第六交响曲》时我们所感受到的那种悲剧性，是我们为生活的意义而斗争的体验，尽管在今天的时代我们已经找到了同柴可夫斯基完全不同的解决道路。”[②]可见，在音乐审美中，通过对音乐作品的感受而唤起感情的方式，是同其他艺术不同的。在文学中，这些感情是通过将感情基础加以具体化的一系列完整的环节来确定的，而在音乐审美中，这种具体化，正像我们上面所分析的那样，它只能通过音乐之外的因素才能做到。

除上述所概括的音乐审美的几个特征外，需要进一步强调的是，音乐审美是主客体矛盾解决的过程，是由矛盾产生、发展、解决而达到统一的过程。最初，作为作曲家创作和演出成果的音乐作品，是独立于音乐审美主体之外的客观存在物，音乐审美主体也并不是一听到音乐就立即全部地接受，而是要经历一个从感受到思考的接纳程序，音乐审美主客体在相互作用中形成了反映与被反映、改造与被改造的关系。又因为音乐是动态的，这就决定了音乐审美有不同于静态艺

---

① 汪流主编：《艺术特征论》，文化艺术出版社 1986 年版，第 248 页。

② ［波］卓菲亚・丽莎：《论音乐的特殊性》，于润洋译，上海文艺出版社 1982 年版，第 44 页。

术(如:绘画、雕塑、建筑、书法等)的特点,音乐审美主客体之间的矛盾双方都有更大的能动性,从而推动矛盾的发展。

从音乐审美客体方面看,音乐在时间中运动,不断地释放信息流,以声波的物质能动性迫使主体去承受它、反映它,刺激主体的感受、想像、情感和理解功能,同时为音乐审美主体规定了审美活动的范围、方向和路线。然而,对于同一首乐曲,音乐审美主体的感受是有差异的,但是,不管这种差异多大,总是受音乐本身规范,以音乐所提供的基本特征为依据而展开的。人们不会把法国作曲家德彪西的交响素描《大海》当做捷克作曲家斯美塔那的交响诗《沃尔塔瓦河》,这是因为前者是印象乐派作品,后者则是民族乐派的作品。同样,对于山歌的高亢、牧歌的辽阔、进行曲的铿锵、圆舞曲的律动、垛板的急促、慢板的徐缓、柴科夫斯基式的叹息、贝多芬式的搏击等,都能从乐曲的思想倾向和风格的特殊规定上区别清楚,这表明音乐审美客体对音乐审美主体有一定的导引和制约作用。

从音乐审美主体来说,主体应充分发挥主观能动性去反映客体,有目的、有选择地接受客体的作用,在人脑中进行加工处理。音乐审美的过程是一个从感性认识到理性认识的飞跃的过程。乐感的产生以听觉为基础,要依靠听觉神经对音乐审美信息的传导作用,在人的大脑皮层中唤起同自己经验相联系的有关领域的兴奋,进而全身心地去感受和体验音乐的美。就是说,听赏音乐要基于听觉又要超于听觉,不仅"听之以耳",更要"听之以心"。其中,这第一步是官能欣赏,从形象的感知开始,在音乐的和谐、对称、平衡中接受听觉刺激,获得悦耳的快感;第二步进入感情和理智的欣赏,从旋律、和声、节奏中得到美感,喜怒哀乐随乐曲的引导而发生发展,从听觉的感受达到感情的升华,进入理性,在心灵中呈现出音乐的意境,认识到音乐形象所反映生活的某种意义。这对于把感觉上升为美的观念是决定性的一步,不迈出这一步就不算把握了音乐艺术。

综上所述,我们不难看出,只有了解和把握了音乐的这些审美特征,才能更好地进行音乐审美活动,才能有助于我们自觉地运用科学的理论思维去解释音乐现象,才能得到音乐美的享受。

需要说明的是,音乐审美活动中必然伴随着审美主体丰富而复杂的心理活动,鉴于有关音乐审美心理问题本书第六章在论述音乐欣赏问题时,已同时给予了一定的观照和较为全面的论述,因而本章不再就此类问题展开论述。

# 第三节　音乐美育

## 一、音乐美育的本质特征

音乐美育是美育的一种。“美育，亦称‘审美教育’、‘美感教育’。通过艺术等审美方式，来达到提高和教育人的目的，特别是提高对于美的欣赏力与创造力”。[①] 美育学说在西方最早始于德国美学家席勒《审美教育书简》的发表。《审美教育书简》包括27封书信，写于1793～1794年间。席勒在《审美教育书简》中表达了他对现实的失望和批判，但同时认为只有通过美感教育才能提升人性、改良社会、移风易俗。席勒试图以这样的方式根除社会弊端，显然是难以实现的，但不可否认的是，席勒的美育学说对于促进德国文艺的发展、社会审美趣味的提高乃至美学的研究，都起到了积极的作用。席勒的美育学说在“五四”时期已为我国许多知识分子所了解并加以接受，对此后中国的艺术教育产生了积极的推进作用。

因此，简言之，音乐美育就是关于音乐的审美教育，它与前述音乐审美诸问题密切相关。但长期以来，音乐美育在我国音乐界、教育界并没有得到清醒的认识与足够的重视。甚至有人认为，音乐美育就是在学校音乐课上教唱歌、学识谱。虽然这样的认识中也有其一定的合理因素，但却存在不能科学、准确地揭示音乐美育的本质内涵，具有以偏代全、以局部代整体的片面性。这些片面性的认识，一定程度上阻碍了音乐美育的实施和发展。因此，在面向21世纪我国音乐美育发展的新形势和新的音乐美育课程改革的浪潮里，理应给予音乐美育以重新的审视和定位，只有这样，才能够更好地发挥音乐美育在人的教育全过程中的独特作用。本书认为，所谓音乐美育，就是按照音乐美的规律，有目的、有计划、有组织的对受教育者进行多角度、多层次、全方位的音乐审美教育，以实现人性的全面、和谐、自由发展的教育活动。

音乐美育的本质特征主要体现在以下几个方面。

1. 非功利性

这是相对于其他教育而言的。一般教育活动包括艺术教育，脱离不了它们所涉及的社会、政治、伦理等具有功利性的内容，因此，技术意义上的艺术教育也是具有某种功利性的活动。而音乐美育却没有直接的功利目的性，其根本目的是通过音乐审美教育建构人的审美心理，完善人格，促进人的全面、自由、和谐的



① 《辞海》(缩印本)，上海辞书出版社1989年版，第2158页。

发展。

2. 情感性

专业音乐教育或职业音乐教育的主要职责，是传授艺术的基本知识和基本技能。它要求受教育者了解、掌握音乐创作、音乐展演（演奏演唱）和音乐鉴赏的规律、方法和过程。而音乐美育的任务，则主要是诉诸于人的情感，在音乐美育中保养心性、怡情悦性，在情感的沐浴中涤荡心灵，从而获得一种精神上的享受。

3. 审美性

一般而言，专业艺术教育的目的是以传播传承艺术理论与艺术技能为主，使受教育者掌握艺术基本理论、艺术史以及艺术技巧（包括音乐、舞蹈、绘画、雕塑、影视等艺术门类的创作、表演、画展、动作设计等）等，对于这些艺术理论知识和技巧的传授，常常采用讲述、说理等手段进行，这种手段对受教育者来说，带有一定的强制性，受教育者往往是被动的接受。而音乐美育的方法则更自由、更灵活，其主要目的是使受教育者从音乐美育中获得精神的愉悦和满足，在潜移默化中受到美的熏陶与教育。可以说，审美性是音乐美育不同于一般艺术教育的一个重要特点，体现了人在审美教育中成长的本质与规律。正如赵宋光所说："美的本质离不开人的本质，美的存在离不开人类实践，美的历史发展离不开人类文明（以物质生产为根基）的历史发展，而受教育者（婴儿、儿童、少年、青年）成长的过程是人类文明发展过程的缩影。"①

## 二、音乐美育的实施原则

课程改革是基础教育改革的主要环节，而人们教育观念的更新则是先导。以审美为核心的基本教育理念，应贯穿于音乐美育的全过程，在潜移默化的音乐美育中，培养受教育者美好的情操和健全的人格。这是新一轮音乐课程改革的中心命题。那么，在我国新一轮课程改革的背景下，音乐美育怎样实施，其实施的基本原则有哪些？

我们认为，音乐美育的实施，应依据我国现阶段的艺术教育方针和政策、教育法规和教育目标，结合音乐美学、音乐心理学、音乐教育学等原理，在遵守教育教学规律的基础上，遵循以下几本原则，有效地实施音乐美育。

（1）要坚持德、智、体、美等诸育统一的原则。要使诸育融为一体，互相促进，相得益彰，既不能互相偏废，也不能将它们割裂开来；

（2）坚持理论与实践结合的原则，既要重视音乐美育实践，又不能忽视音乐

---

① 赵宋光：《论美育的功能》，见《赵宋光文集》（第一卷），花城出版社 2001 年版，第167～168 页。

美育理论；坚持历史与逻辑的统一原则，既要重视音乐美育的历史发展，又不能忽视音乐美育的本质内核；

(3)坚持情感与认识相统一的原则，将审美认识活动融入审美情感体验之中，从而获得理想的音乐美育效果；

(4)坚持审美主体与审美客体相适应的原则，既要根据音乐美育对象的生理、心理、年龄、个性特征及发展水平来进行音乐美育实践活动，又要重视培养受教育者发现美、理解美、认识美、创造美的能力。[①]

## 三、音乐美育的特殊作用

如果我们承认审美活动是人类的一种特殊的实践活动，那么就应该承认，以审美为方式的音乐美育活动，就必须具有别的实践活动和教育活动所不能替代的特殊作用。我们认为，音乐美育的这种特殊作用主要体现在下列三个方面：

1. 人的感性解放

这是因为，人类的音乐审美活动，绝对不可能离开对对象的感性形式的感觉和创造。也正是通过音乐审美的感觉和创造，人类的感性才不断的获得解放、获得自由。从一定意义上说，人类的音乐审美就是对对象感性形式的自由观照和自由创造。因此，音乐审美的王国是自由的王国。在这个王国里，人的感性是自由的，人的精神是自由的，人的生命表现是自由的。哪怕这种自由是暂时的，却是十分可贵的，因为它培育了人的全面性，有利于人的全面、和谐的发展。

2. 人的情感塑造

人是感性的存在物，人的情感有其感性的生理基础；人又是社会的存在物，人的情感又有其超感性的社会文化基础，人类情感的双重性是永恒的。音乐美育的任务，就是促进人类感性情感的塑造。人类情感只有摆脱自然情欲的束缚，进入理性的领域，升华为精神性的东西，才能获得真正的自由。黑格尔说："美感教育的目的就是要把欲念、感觉、冲动和情绪修养成为本身就是理性的，因此理性、自由和心灵性也就解除了它们的抽象性，和它的对立面，即本身经过理性化的自然统一起来，获得了血和肉。"[②]音乐美育同样如此。通过音乐陶冶性情的作用，人类的情感需要得到引导，使它从本能的欲望、冲动升华到高尚、纯洁的精神境界，这样，人才能够进入最高一级的自由。这就是人的情感的超感性塑造，也就是音乐美育所达到的另一个目的。

---

① 徐希茅、傅利民、邹建林、杨九华：《音乐美育》，上海教育出版社 2001 年版，第 1～2 页。

② 黑格尔：《美学》(第一卷)，商务印书馆 1979 年版，第 78 页。

3. 精神人格的建构

音乐美育的终极目的，主要不是教会受教育者怎样去欣赏艺术、创造艺术（尽管这也是音乐美育任务之一），而在于通过音乐美育实现完美人格的建构。换句话说，就是培养人们美好、和谐、完整心灵、情操和个性。历来的美学家、教育家都把审美教育看作是人格修养的必要手段，孔子"成于乐"的思想实质就是塑造完美人格。精神人格的建构是一项复杂的社会系统工程，归根到底要通过个体心理结构的塑造来完成，音乐美育在其中起着特殊的作用，主要体现在个体心理结构的塑造方面。

以上从三个方面阐释了音乐美育在人类自我塑造中的作用。可以看出，无论是感性的解放、情感的塑造、还是人格的建构，其目的都是实现人性的全面、和谐、自由的发展。

另外，音乐美育就是以审美的方式来达到受教育者的自我塑造、自我完善，其终极目的是推动整个社会趋于完善、和谐发展的理想境界。因此，音乐美育决不是少数教育家、美学家的事业，而是全社会、全人类的事业；也不仅仅是社会的某一具体部门（如在各级各类学校中设置音乐美育课程等等），而是，人类自我生成、自我发展、自我完善的一项系统工程。当然，音乐美育有其自身的特殊性质、特殊规律，不能把音乐美育等同于一般的音乐教育活动。音乐美育，首先是人类的一种教育活动，只是以音乐审美为方式的一种教育活动，而音乐教育，作为普通教育学的一个分支，主要探讨音乐教育中的基本理论和基本技能教学问题。

## 四、音乐美育与音乐教育的关系

音乐美育是音乐教育中的重要内容，二者同是教育活动中不可或缺的组成部分，既互有交叉又有所不同。从音乐教育的德育、智育、体育、审美功能看来，音乐教育对人的发展，起着全面而深刻的影响作用，从而证明音乐教育在人的全面发展中，有着不可替代的重要作用与地位。同时，我们也不难发现，音乐美育与音乐教育既相互交叉，又有着很大的区别，其中的不同主要表现在以下几个方面：

1. 音乐教育具有一定的功利性而音乐美育具有非功利性

音乐教育离不开音乐所涉及的政治、经济、伦理、等社会功利性的内容，如果我们离开功利性去从事音乐教育，是根本不可能的。而音乐美育却没有直接的功利目的，它旨在建构人的审美心理结构，完善人格，促进学生全面、自由、和谐地发展。正如德国古典美学家康德所指出"在审美中存在着无功利而产生愉悦"。

2. 音乐教育重在认知性而音乐美育强调诉情性

音乐教育强调传授音乐的基础知识和技术操作训练，要求学生了解、掌握音乐创作、表演和欣赏的规律、程序和方法。而音乐美育主要是诉诸人的情感，在音乐审美中怡情悦性，获得一种精神享受。

3. 音乐教育手段的非审美性与音乐美育手段的审美性

音乐教育更注重对音乐理论的系统讲授，如基本乐理、作曲理论、音乐史论，以及表演技巧的知识传授和循序渐进的操作训练等等。这些知识理论的传播，往往采用说理、灌输等手段。对学生来说，带有一定的强制性和被动性。而音乐美育的方法则自由、灵活地多。可以说，音乐美育本身就是追求舒展、愉快、自由、和谐的精神体验，其实施旨在使学生从音乐审美中获得极大的美感愉悦与满足，在潜移默化中受到美的熏陶、提纯和教育。①

## 五、音乐美育在高师音乐教育中的意义

“师范音乐教育，是指在普通师范学校中的音乐教育，这种教育的目的是为中小学校提供音乐师资”。② 高师音乐教育就是为中小学及其他中等职业学校培养合格的音乐师资。具体要求是：通过教学及音乐实践活动，培养学生热爱音乐教育事业的精神，丰富情感体验，陶冶高尚情操，具备适应中小学和其他中等职业学校音乐教学需要的理论、知识、能力和素养，奠定终身享受音乐、学习音乐、传授音乐的良好基础。③ 在一定意义上讲，高师音乐教育的培养目标，即是为中小学音乐美育提供师资力量。因此，对于高师院校的音乐学生而言，掌握较为扎实的音乐美育理论及其实践技能，有着根本性的重要意义。

与上述要求相比，我国现行的高等师范音乐教育专业中存在不少问题，主要是重音乐技能的培养，轻视人文素质和音乐教育专业素质的培养。从人文素质方面讲，现行的音乐教育专业毕业生的继续教育的思想观念薄弱，专业面过窄，联系其他学科和社会的能力较差，不能很好地胜任一名具有较为宽广的知识结构的音乐教师的工作。在音乐教育专业的素质方面，尤其缺乏音乐美育的理论修养与实践，从而导致教学思维定式，出现音乐课上法与别的学科的教学无太大差别的现状。

要改变这种局面，就需要加强音乐审美教育的研究，掌握音乐审美教育的规

① 徐希茅、傅利民、邹建林、杨九华：《音乐美育》，上海教育出版社 2001 年版，第 1～2 页。

② 杨和平：《音乐教育学》，青岛海洋大学出版社 1994 年第 1 版，第 32 页。

③ 王耀华主编：《高师音乐教育论》，湖南师范大学出版社 2004 年版，第 11 页。



律，在高师音乐教育中切实加强音乐美育的教育内容及其操作实践。学生在音乐实践活动中，应真正把握音乐审美特征及其内在规律，在音乐体验过程中注意审美的焦点，排除实用和功利性的目的。审美体验是以审美感知能力、审美直觉能力为基础的，在审美感知和直觉的基础上，通过审美联想，使审美体验获得发展，通过审美想像，使审美体验得以深化。为审美而教，为情操而育，就必须让每一位教育者记住审美能力的培养是音乐教育的一个重要组成部分，并在教学过程中，始终把握好审美特征，进行教学设计。也就是把审美感知力、审美直觉力、审美联想、审美想像、审美评价贯穿在音乐教育的始终。因此，高师音乐教育过程中，也应有四个方面的要求：

(1)要选择那些经过历史检验的、经典的、音乐质量高的音乐作品作为音乐审美的对象。

(2)要引导学生学会审美地鉴赏音乐。

(3)要在教学过程中，强调审美与技术的同步发展，发展学生的音乐审美意识和音乐质量意识，规范使用客观的术语描述音乐，减少主观的词语。

(4)要在审美的"无法之法"中，努力加强审美主体文化素质和情操的提高和培养，有意识地结合音乐作品，讲授一些音乐文化和作家情操的知识。这是促进音乐美育健康发展所必需的，也只有做到在实践中灵活运用好这一些基本原则，才能使我们的音乐教育真正收到美育的效果，实现为审美而教，为情操而育的目标。①

总之，唯有关注到当下高师音乐教育中没有重视音乐美育的现状，而同时意识到高师音乐教育中音乐美育的理论与实践是其重要教育内容之一，并进一步认识到唯有高师音乐美育意识与具体操作达到一定的高度后，才能真正推动国民音乐教育中音乐美育的发展，才会真正认识到高师音乐教育中音乐美育所具有的不可替代的重要意义。

## 思考题

一、什么是音乐审美？简述音乐审美的本质及其特征。

二、什么是音乐美育？音乐美育在高师音乐教育中具有怎样的意义？

---

① 徐希茅、傅利民、邹建林、杨九华：《音乐美育》，上海教育出版社 2001 年版，第 63～67 页。

# 第九章

## 中国音乐美学思想简述

中国音乐美学思想的源头可以追溯到孔子之前的“萌芽时期”，这个时期的西周王朝已逐渐实现了由狩猎文明到农耕文明的转型，同时也逐渐实现由奴隶社会向新兴封建社会的过渡，出现了中国美学史上第一个“和”的音乐美学范畴及“和”的思想。

公元前775年，周太史伯提出“和实生物，同则不继”，“以他平他谓之和”（《国语·郑语》）的命题。认为不同事物之间的“和谐”能产生万物或使生命繁衍，相同的事物只有在数量上的叠加而不能使事物产生变化。这个命题经过单穆公、伶州鸠等人的改造，形成了以“和（谐）”为美，以“平和”为审美标准的“平和”审美观。在这种审美观笼罩之下衍生出“节”与“度”、“中”与“淫”、“哀”与“乐”、“理”与“欲”、“虚”与“实”、“刚”与“柔”等互相吸收、互存互动的音乐审美范畴。

“平和”审美观影响了包括季扎、子产、郄缺等奴隶主贵族思想家们对于音乐美的认识及其价值评判。这种审美观对生命的关注，也影响了包括医和、伶州鸠、晏婴等人对于音乐与养生的基本看法，如伶洲鸠认为，平和之声能使人心安，心安就快乐，快乐才会使人的寿命长久；声不平和，会使人心不安，人心不安就会生病，生病就不能使寿命长久（《国语·周语下》），认识到“音”与“心”的关系，认为审美客体之“音”对审美主体之“心”能够产生影响与反作用。

单穆公也论述了“声”与“心”的关系，他认为，人对音乐之美的感受应限制在所谓“大不出钧”的范围，即限制在五声音阶的范围。认为，音乐的“平和”与否必然影响人的元气，影响人的精神状态，进而影响人的健康。单穆公对于音乐审美中主客体关系的认识达到当时的最高程度，认识到“平和”审美对人的生理及心理的积极作用，看到“音和”—“心和”—“政和”的关系，看到政治和顺则民心和顺，人心和顺才能从音乐中得到快乐。



子产论述了“哀”与“乐”的音乐美学范畴，认为音乐的“哀”、“乐”不失于礼，

符合“平和”的天地之性才能维持长久①。认为音乐歌舞只能表现喜悦而不应表现哀伤和怨愁，主张有效节制表现音乐歌舞的哀伤怨愁之情，使音乐歌舞符合“平和”的本性。

这个时期的音乐美学思想直接影响了先秦儒道两家音乐美学思想的形成与发展。

## 第一节　先秦诸子音乐美学思想

### 一、先秦儒家音乐美学思想

孔子的音乐美学思想就是礼乐思想，他的音乐审美准则是“思无邪”。他说：“《诗》三百，一言以蔽之，曰：‘思无邪。’”(《论语·为政》)，所谓“无邪”就是不违于“礼”，“思无邪”就是非礼勿思，或思不出位。他肯定诗歌“兴”、“观”、“群”、“怨”的作用，要求诗歌的“怨”不越礼。他重视音乐的功用，重视乐与礼相配合，维护等级统治。孔子说：“《关雎》乐而不淫，哀而不伤。”(《论语·八佾》)要求音乐的感情必须通过“礼”的节制，使之适度而不过分。正如汉代《毛诗序》总结的那样，要求音乐“发乎情，止乎礼义”，音乐发自人的感情，但人的情感必须在礼义限制的规范之内，无过无不及。

孔子时代，“中”与“和”是分论的，通过孟子到荀子的《劝学》篇第一次将“中”与“和”合并为“中和”②，荀子主张“美善相乐”、“以道治欲”(《荀子·王霸》)，主张“贵礼乐而贱邪音”(《乐论》)，推崇音乐的“中和”之美，强调通过音乐审美符合“中和”之度。从而使“中和”审美成为儒家要求，即音乐以“礼”为本，从而达到和谐政治和社会的目的。

继马王堆帛书《五行》出土之后，郭店楚简③《五行》、《性自命出》等篇中涉及先秦儒家思孟学派所谓“仁、义、礼、智、圣”，以“五行”贯通天人之道的精神实质，

---

① 参见《左传·昭公二十五年》。

② “中和”出自《荀子·劝学》，原文为：“礼之敬文也，乐之中和也，《诗》、《书》之博也，《春秋》之微也，在天地之间者毕矣。”

③ 1993年郭店楚简出土的儒家著作一共11种14篇：《缁衣》、《鲁穆公问子思》、《穷达以时》、《五行》、《唐虞之道》、《忠信之道》、《成之闻之》、《尊德义》、《性自命出》、《六德》、《语丛》4篇。不少学者认为它们出于子思学派。以墓主“东宫之师(原作“币”)下葬时间来看(约前350～300年)(此据李学勤《先秦儒家著作的重大发现》，《人民政协报》1998年6月8日)，其成书时间不晚于公元前300年，而孟子生于公元前372年，死于公元前289年，因此本书认为郭店楚简的成书年代至少相同或早于孟子时代。

人之“习”“性”来自“天”的本然“命”，而人“性”之善恶是经历复杂的外部生活而形成的。认为人的“心性”是藏于人的“内心”，正如钟磬一类的乐器，不敲击它是不会发出音响的。这种思想对儒家“心性”学说产生了深远的影响。

孟子继承孔子礼乐思想，同时也继承和发展了郭店楚简中有关于人之天“性”的认识，主张普通人与帝王、圣人“有同听焉”的听觉美感。其性善论主张推己及人，“与民同乐”，认为政和才有人和，人和才有乐和。而荀子主张性恶论，认为“人性之恶，其善者伪也”。主张对人“好声色”之欲的“恶”进行引导，使政治得到治理。荀子主张“审一定和”、“穷本极变”，要求音乐的情感变化用礼乐正声加以引导，如果引导不好，音乐就会往“伪善”或“恶”的方向发展。荀子主张“以道治欲”，“美善相乐”，美善并重，比孔子以美为主、美善并重的审美观更为理论化，更具完整性。就音乐作为表情的艺术而言，必然要求抑制音乐中“情”的因素，用“礼”限制“情”的自由抒发，至《乐记》理论的形成，“中和”审美才在审美观念上对后世文人音乐和雅乐等音乐实践产生深刻的影响。

## 二、先秦道家音乐美学思想

《老子》倡导以自然为美，否定包括儒家礼乐在内的所有有声之乐[①]。认为“五音使人耳聋”(《老子·十二章》)，“乐与饵，过客止”(《老子·三十五章》)，倡导符合“道”的精神的“大音希声”，主张用“道”的平淡无味，引导音乐的平淡无味。这种思想对后世乐论和琴论影响深远，如阮籍说：“道德平淡，故五声无味”(《乐论》)，嵇康说：“声音以平和为体”，“声音有自然之和而无系于人情”(《声无哀乐论》)，宋周敦颐说：“淡则欲心平，和则躁心释”(《通书·乐上》)。

《老子》崇尚自然之美，以人性复归“道”、“德”平和自然为美，这种思想对《庄子》主张“法天贵真”，李贽主张“护此童心使之勿失”的“童心”说有都有直接的影响。

《庄子》音乐美学思想的核心是“法天贵真”。认为音乐的本质就是表现人的自然情性，即“真情”，提出“中纯实而反乎情，乐也”的命题(《庄子·缮性》)，肯定符合人自然性情的有声之乐，肯定音乐的功用是娱乐人心，肯定抒发人的自然情性的音乐[②]。音乐的审美准则是自然而不造作，朴素而不饰华，不失常德(“道”)和人的自然情性。

《庄子·天地》篇肯定具有“和”的精神的音乐，提出“无声之中独闻和焉”[③]

① 参见蔡仲德：《中国音乐美学史》(修订版)，人民音乐出版社2003年版，第147～149页。

② 同上，第176页。

③ 参见《庄子·天地》篇。

的命题，认为“和”是音乐本质的精神内涵。《庄子·齐物论》提出“天籁”、“地籁”和“人籁”三种概念性的音乐审美，说“地籁则众窍是已，人籁则比竹是已”，“天籁者，吹万不同，而使其自己也。”“比竹”是指笙龠之类的编管乐器，泛指人工制作的乐器发出的音响。三者之中“天籁”是真正自然之声、自然之乐、是“道”的音乐特征之一。

《庄子》对于符合“道”的音乐的基本看法是所谓“彰声而声遗，不彰声而声全”，否定不符合“道”的音乐，只要出之于声，成为有声音乐便有“亏”于“道”，如果要“无亏”于“道”，只有“不彰声”才能做到“声全”，从而保全“无声之乐”之“道”的特性。

《庄子》还主张用符合人质朴本性的“道”、“德”观否定儒家的仁义、礼乐。追求平等自由，反对儒家等级统治，反对礼乐束缚人性，在要求解放人性的同时解放音乐，使音乐自由抒发人的自然情性，自由地表现人的个性，满足人的精神需求，主张“真情”，将“道”德的美善与“真”高度统一在一起。其消极的一面是，《庄子》认为要根除上述弊端必须“绝圣弃智”（《胠箧》），否定以儒家为代表的所谓人为的“文明”。

## 三、先秦墨家音乐美学思想

墨家学派的思想[①]是建立在对当时社会现实中大小诸侯等贵族阶层侈靡腐化生活的不满，对人民生活极端穷困和劳动者阶层希望改善其生存环境的社会现实之上的。其思想的保守性在于，企图使统治者采纳“上说下效”的方式，推行其主张改良政治，减轻剥削，强调维护君臣、上下、父子之节，主张“天子之所是，皆是之；天子之所非，皆非之”（《墨子·尚同上》），“上无君上之事，下无耕农之难”（《墨子·贵义》）。墨子认为包括儒家“礼乐”在内的所有音乐都存在“亏夺民衣食之财”的弊端，以至于音乐能使“贱人”作乱，从而主张“非乐”。

墨子的音乐美学思想存在如下矛盾：①墨子虽然反对音乐和音乐审美，但并不否认音乐审美所带来的诱惑作用，认为音乐和音乐的审美“亏夺民衣食之财”，从而反对音乐；②墨子反对王公贵族“独听”而得乐，并不反对与人共听而得到的音乐美感，他说：“今大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声既已具矣，王公大人锈然奏而独听之，将何乐得焉哉？其说将不与贱人必与君子。”（《非乐上》）；③墨子“非乐”思

---

① 墨家学派的思想通过其弟子整理成《墨子》一书，现存五十三篇，其中《尚贤》、《尚同》、《兼爱》、《非攻》、《节用》、《节葬》、《天志》、《明鬼》、《非乐》、《非命》一共十篇记录墨翟所创思想（据《墨子·鲁问》）；《三辩》、《耕柱》、《贵义》、《公孟》、《鲁问》、《公输》六篇记载墨子的言行；其余诸篇为后期墨家著作。

想的矛盾在于他希望政治和平、国家富强，不希望统治者因享受"艺术"审美而有可能为此带来对这个目的的损害，从而不得不采取"非乐"主张。墨子主张对于减轻劳动人民的负担，鼓励手工业劳动者的劳动创造有积极意义。但墨子与孔子和《老子》一样，其思想基本处于主动"应帝王"的保守状态，其思想的历史局限性显而易见，其保守性也更在于此。

## 四、先秦法家音乐美学思想

法家思想以商鞅、韩非为代表。体现了战国时期秦国以绝对君权与法治，以经济和军事强国的社会实践，从而在中国历史上产生了深远的影响①。

商鞅的音乐美学思想主要集中在《商君书》中的《垦令》、《说民》、《赏刑》等篇中。他积极肯定战功军乐以及歌颂王者功德的音乐，主张除战功军乐之外，摒弃所有音乐和人民才智，是法家典型愚民政策在其思想及言论中的显现。

出于其政治理想的需要，韩非子对以"新声"为代表的民间音乐的审美采取诋毁和摒弃的态度。这种思想可以通过《韩非子・十过》篇中关于"新声"的寓言故事得到确证。在这个寓言中，师涓摹写的"新声"被师旷贬为"靡靡之乐"，认为这是师延所作的一首名为《清商》而为殷纣王享用的乐曲，因其至悲而被斥为"亡国之音"。②

韩非子主张艺术创造应重内容轻形式，重"质"而轻"文"，借秦伯嫁女、郑人买椟还珠的寓言故事③将"文"、"用"对立，一反孔子"文""质"并重的思想。同墨子一样也宣扬美与艺术无用而有害④。

从《韩非子》的其他篇章中可以看到韩非子主张能使天下治的音乐及音乐审美，其实质是主张君王独裁式的对声色美的享乐特权。认为只要君王具有驾驭臣民的"南面君国"之术，即便不修德行、纵欲无节，杀戮无度也可能"无害于治"。在韩非子的审美观念里，音乐与女色、饮食、田猎等一样都是先秦帝王或贵族追求感官享乐及其纵欲的工具。

## 五、先秦杂家音乐美学思想

"杂家"是汉刘向、刘歆父子创造的名词。学术界历来把《管子》和《吕氏春

① 参见冯友兰：《三松堂全集》第 8 卷，第 248～265 页。

② 详见蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》（增订版），人民音乐出版社 2004 年版，第 191～196 页之原文、注及今译。

③ 参见《韩非子・外储说左上》。

④ 参见蔡仲德：《中国音乐美学史》（修订版），人民音乐出版社 2003 年版，第 209～210 页。

秋》归为杂家[1]。杂家杂糅百家思想于一炉也显出先秦思想大融合的特色，这种特色实际上对中国传统文化的发展也产生深远的影响。

《管子·内业》篇说，人是因"和"天之"精"与地之"形"而长成的，因此认为"和乃生，不和不生"。又说人要长寿则必须保持平和中正的心情，节制"五欲"，"不喜不怒"，认为人要健康长寿必须保持平和中正的心态，如果失去平和中正的心态就会急剧产生"喜"、"怒"、"忧"、"患"，要解决这个问题，必须用"诗"来止"怒"，用"乐"来解"忧"，用"礼"来节"乐"，用"敬"来守"礼"，只有"内静""外敬"合而为一才能使人归于"平和"恬静的本性(《管子·心术下》)。这种思想对于后世文人养生和追求音乐"平和"、"幽静"的审美情趣产生了深远的影响。其对于"外敬而内静者，必反其性"的思想对《乐记》礼乐"动静"说产生深刻的影响。

《吕氏春秋》论及音乐的本源问题，认为"乐本于太一"(《大乐》，"太一"即"道")，又说"音产乎人心"(《音初》)，认为音乐之声是对自然之声的摹拟。在《情欲》篇中，认为人的情欲是天生的，一个人如果"耳不乐声，目不乐色，口不甘味，与死无择"。因此主张在"适"当的范围内享受快乐及审美的愉悦，主张用"平和"的心境欣赏音乐。《吕氏春秋》据阴阳家与道家思想，以五音配五时、十二律配十二月构成宇宙图式，强调音乐来自自然，与自然相统一，音乐应该像自然那样平和、适中，应该以平和、适中之乐治身治国。

## 第二节　儒家音乐美学思想的发展轨迹

### 一、两汉时期的儒家音乐美学思想

儒家礼乐思想在西汉之后得到充分的发展，成为中国音乐美学史中与道家音乐美学思想相并置的两个发展线条之一。

汉初《礼记·中庸》继承荀子的"中和"审美思想，但《中庸》之"中和"审美与荀子的"中和"审美不同，荀子认为"中"在于后天礼义人为，不出于人的本性，而《中庸》把"中"看作是人的天赋本性，即"喜、怒、哀、乐之未发"，未发为"中"，已发为"和"。两汉的雅乐审美和儒家礼乐思想的推行是在董仲舒[2]之后才全面展开

---

① 此分类分别见郭沫若:《青铜时代》、冯友兰:《三松堂全集》、任继愈:《中国哲学发展史》。

② 董仲舒(公元前179—前104)，汉代经学家，思想家。公元前134年汉武帝诏贤良，董仲舒作《贤良对策》，主张推行"春秋大一统"之旨，以阴阳五行说比附自然人事，宣扬"天人感应"、"天人合一"，及"三纲""五常"和黑、白、赤"三统"，主张历史循环论及上中下"三品"说，为"王权神授"及建立大一统的专制社会提供了理论根据。

的。董仲舒提出"独尊儒术，罢黜百家"，定礼乐为至尊，主张用"正声"（雅乐）制民之"欲"，通过行政手段将传统雅乐及雅乐审美合法化和专制化。董仲舒认为，"子孙长久安宁数百岁，此皆礼乐教化之功也"。(《贤良对策》)其本意完全是为汉家天下长治久安谋。

西汉毛苌《毛诗序》提出"发乎情，止乎礼义"的命题[①]，对孔子、荀子、《乐记》的思想做了高度概括。虽然重视音乐具有表情的因素，但却明确规定音乐艺术中的感情必须符合礼义。《韩诗外传》也主张"因其情而节之以礼，必从其欲而制之以义。"但《毛诗序》"发乎情，止乎礼义"的提法更为简洁，其对后世审美思想影响更为深远。

此外，《白虎通·礼乐》提出"琴者，禁也，所以禁止淫邪，正人心也"[②]的命题。这是在继承医和"君子之近琴瑟，以仪节也，非以慆心也"的基础上，对桓谭[③]《新论·琴道》"琴之言禁也，君子守以自禁也"的命题所作的发挥。意思是说，"琴"就是禁，"琴"是用来禁止淫邪端正人心，使人心平和中正的。这个命题比医和更明确古琴音乐的存在意义，明确了琴乐欣赏不在于满足审美的需求，而在于禁止"淫邪"等不合乎"礼"的观念和行为。明确说明音乐本身没有独立意义，把音乐审美定位到合乎"礼"的伦理道德属性上去，直接影响了后世两千多年的古琴美学思想。《白虎通·礼乐》还认为打击乐器"鼓"能"感和平之气"，达到"同声相应，同气相求"[④]，为雅乐的"平和"、"中和"审美提供理论支持。

司马迁《史记·乐书》中的雅乐审美观，也沿承儒家礼乐审美基础，兼容阴阳家的"平和"审美思想，是一种阴阳五行化了的音乐审美观[⑤]。他提出"正教始于音，音正而行正"。推崇舜时的《南风》之乐，认为"舜弹五弦之琴，歌《南风》之诗，而天下治"，是因为像《南风》这样的音乐能够"动荡血脉，通流精神而和正心"。能够"养行义而防淫佚，"使天下太平而归于礼治。另一方面，司马迁提出"发愤

① 《毛诗序》，作者为《乐记》主要作者之一，毛苌。

② 汉武帝采纳董仲舒"罢黜百家，独尊儒术"的国策以后，汉代经学成为当时社会的主流思潮。以董仲舒为首的经学学派又分为今文学派和古文学派，到西汉末东汉初年又盛行谶纬神学，三派各持己见互不相让。东汉建初四年，即公元 79 年由汉章帝刘炟参与在汉代道教名观白虎观举行辩论会，后由班固、杨忠根据会议记录编撰而成《白虎通》(又名《白虎通义》，《白虎通德论》)。该书基本沿袭《乐记》的思想，渲染了阴阳五行和谶纬神学因素。对五声、八音的比附和对各种乐器都用谶纬神学和经学的观点加以诠释。

③ 桓谭(？—公元 56 年)，东汉哲学家、经学家。

④ 据《白虎通·礼乐》。

⑤ 参见蔡仲德:《中国音乐美学史资料注译》(增订版)，人民音乐出版社 2004 年版，第 344～345 页。

著书”说[①]，肯定“不平”之鸣，在中国美学史上第一次正面提出“不平”审美观，司马迁的“发愤著书”说虽未直接涉及音乐，但其思想显然影响西汉以后关于音乐的“不平”审美，包括王褒、蔡邕和傅毅的“不平”审美观，使以“不平”为美的审美思想从感性形态逐渐演化为较为初级的理论形态。

成书于西汉的《乐记》是一部全面继承儒家礼乐思想，并广泛吸收墨、法、道、阴阳、杂家思想因素而编撰的儒家系统论乐经典[②]。

《乐记》在《乐论篇》和《乐礼篇》中两次提到“乐者，天地之和也”。[③] “乐”是天地阴阳和谐的产物，明确了“乐”协于天地之性而化育百物的观念，明确“礼”是天地万物化生有别的秩序。《乐记》的结论是：“乐由天作，礼以地制。”无论乐由天作或是礼以地制还都不能“过”度，过度就会引起所谓“乱”或“暴”。“乐由天作”之“天理”或“天之性”便是音乐的本源。

《乐记》提出“乐者，心之动也”的命题，以探讨音乐表现对象的特征，它认为音乐所表现的主要是情，而又不限于情，还有“知”(同“智”)、“德”等因素，认为音乐能通过感情表现道德属性。它既说“感于物而动，故形于声”，又说“乐者，心之动也”，既承认音乐具有客观性，又强调音乐的主体性，蕴涵着音乐所表现的不是外在的事物本身，而是主体对事物的感受与体验，认为音乐虽也具有一定的客观性，其本质却不在客观性而在主体性这样的思想。

提出“声者，乐之象也”的命题，认为声音是音乐的表现手段。认为，作为艺术表现手段的声音需经过“文采节奏”之饰的艺术加工，用来表现人心之动，成为有意味的形式，成为有“意”之“象”，所以它具有艺术之象的本质特征，带有艺术之象的意义。《乐记》关于音乐之“象”的论述抓住了音乐的物质手段“声”在时间中运动的特征，抓住了“声”与心在运动中同态同构的关系，抓住了音乐以声动表现心动的特征，蕴涵着音乐是表情的艺术，但不是直接表现感情，而是直接表现其动态这样的思想。

提出“乐者，德之华也”的命题，认为音乐是道德开出的花朵，以探讨音乐的社会性特征。认为“音”与“乐”相近而不同，无德之音只能称为“音”，有德之音才配称为“乐”，强调音乐与伦理道德的联系，强调音乐是用来表现道德的观点。

《乐记》理论有一个最明显的特色就是对“声”、“音”、“乐”严格的划分。认为声是最低等级的音乐，人心有所动便可发声；有组织的声、能够表情达意的声才是“音”；但音有多种品质，只有符合天地本性，亦即能够节制人欲、启发人善和美

---

① 参见蔡仲德：《中国音乐美学史》(修订版)，人民音乐出版社 2003 年版，第 368 页。

② 同上，第 319～366 页。

③ 据《乐论篇》。

之音才是“乐”。“声”是作用于感官的，“音”是作用于心情的，“乐”是作用于理智的，其间有伦理上的高下之别。

《乐记》之后关于“乐”、“音”、“声”三分的系统论述成为中国特色的重要批评术语。

《乐本篇》对音乐的审美可以做到从“知音”、“知乐”到“知政”，把“乐”的审美观念提升到政治属性和社会功能属性之中。

《乐本篇》中说，雅乐规模盛大不是为了纯粹的欣赏音乐之美，祭礼仪式的隆重也不是为了味觉之美，而是通过“礼乐”仪式及雅乐审美来匡正人民的“好恶”之性。《乐本篇》的结论是，先王作礼乐不是为了满足人们耳目口之“欲”，而是为了节制人性之“欲”，使人民通过礼的仪式及等级秩序，从雅乐审美教化中获得“平和”、“中正”的天地人“道”。

《乐记》本意并不纯粹为音乐审美立论，而是力图透过礼乐审美特性直指社会功能属性和政治属性，目的是为西汉建立起来的大一统专制社会提供系统的礼乐理论及统治术。《乐论篇》认为真正具有理想审美意义的“大乐”可以协和万物，而“大礼”也与“天地”一样能够节制万物。“乐”协和万物能使之得以生长；“节”便要举行祭祀天地的仪式。认为“乐”的精神是平和而不放纵；“乐”的功能是使人们聆听而产生欣喜欢爱；而“礼”的本质则是中正平和无邪；“礼”的作用在是使人们相互恭谨、和睦相处。因此要求把这种审美理想通过钟磬一类的乐器演奏出来，使这样的音乐无论用于宗庙社稷，祭祀山川鬼神，还是教化君臣万民都能达到中正平和[①]。

《乐记》认为“气”沟通天、人，能使天、人相互感应，能直接改变自然万物、直接决定社会政治的“天人合一”——“天人感应”思想。这种音乐美学思想的认识论基础和其他阴阳家一样，由生理的同感、物理的共鸣现象掌握了“类固相召，声比则应”(《吕氏春秋》)“同声相应，同气相求”(《白虎通》)的自然规律，认识到宇宙是一个统一的整体。

## 二、魏晋时期的儒家音乐美学思想

魏晋时期的音乐及音乐理论达到了前所未有的高度。在《论语释疑》中，王弼融合儒道提出与《老子》“大音”相通的“大成之乐”，认为“大成之乐”是“无”，雅颂之乐是“有”，“有之所始以无为本”，认为“大成之乐”体现了“道”的平和精神，人的天赋之性也体现“道”的平和精神，雅颂之乐以性约情，合于人的天赋本性，



① 据《乐记・乐论篇》。

所以“大成之乐”与雅颂之乐在顺乎人天性、合乎“道”的精神上获得统一。[①]

阮籍(210—263)在《乐论》中主张兴符合“天地之体、万物之性”，同时具备“平和”审美精神的雅乐。认为音乐的“平和”精神是不变的，但其表现为雅颂之乐的特征是随帝王或朝代的更替而变化的，这就比《乐记》“王者功成作乐”的思想更具体，更具可操作性。从而为后代王朝建立之初效法儒家礼乐提供了更为成熟的理论依据。

《乐论》认为后世无圣人，道德荒废，政法不立，“道之化”被废弃，贪欲盛行，认为由于地方教化(所谓“风化”)的差异，各地的习俗又有所不同。阮籍得出结论说，为了避免“八方殊风，九州异俗，乖离相背，莫能相通，音异气别，曲节不齐”。圣人要建立“平和”的声律和“平和”适中的音乐，制定简便的节奏和顺从的舞蹈，使天下所有从事乐舞的人都来效法于它。只有这样才能做到上到君王，下到各个等级，甚至普通老百姓全都受这种“平和”的乐舞，使歌谣者歌颂先王的美德，舞蹈者模仿先王的仪容，造器者比照先王的样式，度数者应照先王的制度[②]，把圣人之制“入于心，沦于气，心气和恰，则风俗齐一”。阮籍的最终目的是要通过“平和”的精神来完成“风俗齐一”的大一统专制统治。

### 三、隋文帝与唐太宗等人的音乐美学思想

隋文帝杨坚(541—604)灭梁、陈，统一全国建立隋朝。杨坚苛政杀戮，不悦诗书，废除学校以及魏晋以来的清商署，但其在位期间却极力推崇儒家礼乐，其对音乐的审美停留在为其统治的需要，禁止民间音乐中的所谓“边夷之声”、“戎音”、“繁声”，在意识形态领域直接阻碍了当时中外音乐的交流。

杨坚的音乐美学思想中存在“崇古非今”的意识，他不一定追求雅乐是否真正符合其礼乐雅正的标准，认为只要音乐是古的便可纳入“正声”，把“清乐”纳入“华夏正声’”(《隋书·音乐志》)。“清乐”为汉代俗乐，荀勖改造虽然入了雅乐，但其本身属于俗乐的范畴。

唐太宗李世民(599—649)与其大臣魏征提出“乐在人和，不由音调”的命题。极力摆脱传统雅乐审美观中强调音乐与政治的传统关系，与隋文帝杨坚相反，李世民认为，不是音乐决定政治，而是政治决定音乐；认为，决定听乐者感情的不是客观之乐，而是听乐者主体的心境。唐太宗这种相对开明的音乐美学思想有两个明显的特征：一方面积极制作如《秦王破阵乐》、《功成庆善乐》等唐代著名礼

---

① 参见蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》(增订版)，人民音乐出版社2004年版，第456页、458页、459页。

② 参见阮籍：《乐论》。

乐；另一方面允许吸收唐代少数民族音乐，至贞观十六年收复使高昌为止，唐乐增加至“十部伎”，同时按照上下尊卑关系将礼乐和俗乐、胡乐分为“立部伎”和“坐部伎”等等。所有这些都说明李世民与魏征等人的礼乐审美思想，能以“人和”、“乐和”的思想容忍非雅乐审美因素，为唐代音乐艺术繁荣局面作出了具有意识形态性质的支持。其关于礼乐“平和”审美观与隋文帝的区别在于隋文帝固守“乐和”、“人和”，对“平和”审美偏执于“礼乐”的政治属性，前者带来唐乐的繁荣，后者则无论在政治上还是在艺术上都带来了自身的毁灭。

白居易(772—846)继承了《史记·乐书》“正教者皆始于音，音正而行正”[①]的思想，提出“正始之音”的概念，并以此与“郑卫之音”相对。虽然其音乐美学思想既有崇尚或标榜雅颂之美，批判“郑声”、“夷声”，但他的诗文却对时下民间俗乐艺术表现出极大的热情。白居易既“崇雅”又“爱俗”，表现出他对音乐表“情”特殊性的认识，但他又严格遵循传统对待“雅”、“俗”关系的政治和伦理规范。在《策林·复乐古器古曲》一文中，他认为，“和平”年代，虽然听的是“桑间濮上之音”，人的感情不会放纵，也不会哀伤。但是，在“乱亡”年代，虽然听的是《咸》、《頀》、《韶》、《武》之音，人的感情也不会平和，更不会快乐[②]。他赞美人心“和平”和“中和”之德，认为要做到取消郑卫之音，恢复“正始之音”，其办法只有改善政治，和善人情，不在于改换乐器，变易乐曲[③]。这个思想显然来自李世民、魏征的“乐在人和，不在音调”的音乐美学思想。

## 四、宋元明清时期的儒家音乐美学思想

这个时期的儒家音乐美学思想沿袭了两条明显的发展路线：一条是继承了儒家传统“中和”审美观，并延续其政治和社会伦理属性，以此否定这个时期民间音乐；另一条路线就是继承道学“淡和”审美思想，从审美实践方面对以古琴为代表的文人音乐产生影响，从审美理论方面进一步深化“淡和”审美观更为保守、神秘、禁欲的属性。

北宋文学家范仲淹(1017—1073)在《与唐居士书》中也推崇“中和之道”，认为“圣人之作琴，鼓天地之和而和天下”，“琴之道”在于琴人、琴乐与天地之和相

---

① “正始”一词始见于《毛诗序》：“《周南》、《召南》，正始之道，王化之基”。而《毛诗序》又具《左传·襄公二十九年》季札观乐时的赞语，即：“为之歌《周南》、《召南》。曰：美哉！始基矣……”一句。司马迁《史记·乐书》则据此说：“正教者皆始于音，音正而行正”。白居易时则更为具体，在《五弦弹》中他把礼乐或雅颂之乐称为“正始之音”。

② 参见《复乐古器古曲》。

③ 参见同上。

通，主张古琴音乐以“静”、“远”为本，追求琴音的“清丽”、“和润”之美，这是“中和”审美观在古琴音乐审美上的直接表现。

欧阳修（1020—1077）的审美观也与此相近，在《书梅圣俞稿后》中，他说：“凡乐，达天地之和，而与人之气相接，故其疾奋动可感于人心，欢欣恻怆可以察于心。”又说：“其天、地、人之和气相接者既不得泄于金石，疑其独钟于人，故其人之得者虽不可和于乐，尚能歌之为诗。”主张诗、乐同源。音乐之“和”在于音乐与“天地之和”气与“人之气”相连接，从而在《送杨置序》中主张“以乐平心”，认为“声之至者能和其心之所不平。心而平，不和者和”。主张用“平和”的音乐涵养人的“幽愤”、“不平”之疾。

此外，司马光（1019—1086）、王安石（1021—1086）也都强调音乐以“中和”为本，从养生的角度肯定“中和”审美，其思想根源均来自儒家传统“中和”审美观，更来自于儒家修、齐、治、平人生理想中“修身”的理想路径。

苏轼（1037—1101）的音乐美学思想有受佛教禅宗思想影响的明显痕迹，有儒、道、佛杂糅的色彩和因袭保守的一面。他的音乐审美思想在《听僧昭素琴》诗中表现得十分明显，其诗云：“至和无攫醳，至平无按仰。不知微妙声，究竟从何出。散我不平气，洗我不平心。此心知有在，尚复此微吟。”在《琴书杂事》中的《欧阳公论琴诗》和《琴非雅声》，以及《舟中听大人弹琴》等作中，主张以“平和”之美，否定韩愈《听颖师弹琴》中的“不平”之美，推崇古乐雅声，贬斥包括“胡部”在内的民间俗乐。

王灼（约 1080—约 1160）在《碧鸡漫志》中继承杨雄《法言・吾子》所说的“中正则雅，多哇则郑”，辅以阴阳学说，得出“正声得正气”、“中声得中气”，“中正用，则平气应”、“中正以平之”的结论。此外，陈旸（生卒不详）、郑樵（1104—1162）、姜夔（1155—1221）、真德秀（1178—1235）等人的音乐审美价值判断也都没有超出儒家礼乐思想的范围，表现出保守、禁变的特点。

宋人比以往任何时期都更加认同“礼乐不相沿袭”的传统[①]。就历代雅乐审美实践来说，历代频繁制礼作乐既有周代雅乐失其传的客观原因，更有雅乐不相沿袭的观念上的原因。宋承后周，要求礼乐改制，所走的路线与先秦以来，历代苦求乐律学黄钟定音的传统。两宋时期，黄钟标准的讨论与制定，是宋朝统治者崇古、拟古，力求重建古代礼制为主要内容。

黄翔鹏《雅乐不是中国音乐的主流》一文认为，历代雅乐在中国音乐史中“实则随代而异，流变万端”，“名义上颇受统治阶级的重视；实则艺术水平甚低，从来

---

① 《史记・乐书》卷二四第二。

只被当做'礼'的附庸，更谈不上是否可能成为中国音乐传统中的主流。"[①]历代雅乐无论其形式，还是内容，无不表现出作为一种异化了的音乐审美形式及其文学性描述被刻写历代官修乐志和律志之中。

## 五、宋明道学及其音乐美学思想

北宋道学先驱周敦颐(1017—1073)的"淡和"审美理论是建立在儒家"中和"审美观与道家恬淡平和审美理论的基础之上的。周敦颐开宋明道学之先，其学援道入儒，又综合传统《易》学理论。他认为圣人仿"太极"立"人极"，而"人极"主静、无欲，依据主静无欲的道学思想，提出"淡而不伤，和而不淫"(《通书·乐上》第十七)的音乐审美准则。主张音乐平"淡"，欣赏者内心也会平淡，音乐歌舞内容具有淡和教化，歌舞者也会慕善而至，音乐平淡，移风易俗也就容易了，"妖声艳辞"的音乐教化，则会得到相反的结果。

他认为"道配天地"，主张圣王修身治国之道与天地自然相匹配，使天下教化归于中和，只有遵循了平和中正的崇高道德原则，才会有理想的社会产生。又说："乐者，古以平心，今以助欲，古以宣化，今以长怨。不复古礼，不变今乐，而欲至治者，远矣！"[②]

周敦颐的"淡和"审美观既发展了儒家思想又改造了道家思想，更表现为以儒家音乐美学思想为基础吸收道家对于"淡"、"和"音乐审美的因素，使儒家"平和"审美，经过"中和"到达"淡和"，从而抛弃儒家在礼的束缚下对于情感的依托。其"淡和"审美观对后世古琴音乐审美产生积极影响，但其音乐审美的目的在于"革尽人欲，复尽天理"(朱熹)，从而预示了儒家音乐美学思想发展到清代汪烜的"四禁"之后走到历史的尽头。

朱熹(1130—1200)集周敦颐、二程"理学"之大成，把"天理"与"人欲"相对立，极力提倡"革尽人欲，复尽天理"的道学禁欲主义。朱子说：圣人讲为政以宽为本，如今反要求严，就像古乐以"和"为美，周敦颐以"淡和"为美一样。由于礼乐是人心的妙用，要矫正所谓的"宽"与"和"就必须善养"中和之德"。

张载[③](1120—1077)是北宋道学"气学"一支最有代表性的人物。他提出"太虚即气"的理论，认为"太虚"无形是气的根本，气散为"太虚"，气聚则为万

---

① 黄翔鹏：《雅乐不是中国音乐的主流》，载《人民音乐》1982年第12期。

② 参见《通书·乐上》第十七。

③ 张载(1020—1077)，北宋哲学家。字子厚，凤翔郿县(今陕西眉县)横渠镇人，世称横渠先生。举进士后，任崇文院校书等职。参见蔡仲德《中国音乐美学史》修订版，第670页。

物①,“太虚”即是“天性”。推崇音乐的“中和”审美理想。在《经学理窟·礼乐》中,张载认为古乐具有“中和之气”,能激起人养成中和之性;而“哀”乐不具有“中和之气”,所以能感化人的不善之心。主张歌唱的声音不高、不低,反对音调过于“噍杀”和过于“啴缓”。从地理条件推及人“气轻浮”、“弥漫颓靡”。这是以“气学”为理论基础进一步强化孔子以来“放郑声,远佞人”的主张,为“放郑声”建立了新的“气学”理论根据。

王夫之②(1472—1529)继承了张载为代表的“气学”理论,主张道在器中,道器相依;理气相依,气在理中,建立了更为庞大的“气学”理论体系,为清代“淡和”审美观和儒家礼乐审美也提供了理论依据③。

“心学”一支以陆九渊(1139—1193)、王守仁(1472—1582)为代表,认为“心即理”,“心外无理”。王守仁晚年曾把他的体系归为四句话:“无善无恶是心之体,有善有恶是心之动,知善知恶是良知,为善去恶是格物。”④认为古人作乐之前先得养“平和”之心,然后再作乐。强调以“中和”、“平和”为美,强调以音乐修养身心。

总之,宋周敦颐以来的道学要求严格按照“上下之分,尊卑之义”的三纲五常——“天理”来做人,为“天地立心,为生民立命”(张载语)、力求“存天理、灭人欲”,弘扬儒家礼乐,因此在宋徽宗时期就曾掀起一股强大的崇雅复古运动,企图通过古代雅乐复兴,用“淡和”审美观来“规范”人们的身心。

### 六、明清“淡和”审美观对古琴美学的影响

道学“淡和”审美观对明清时期的音乐美学思想也产生了深刻的影响,具体表现在包括明代著名琴家徐上瀛(约1582～1662)、萧鸾(1488—1561);清代思想家毛奇龄(1623—1713)、李塨(1659—1733)、江永(1681—1762)、汪烜(1692—1759)、蒋文勋(1796—1820)等人的音乐审美观。其中,汪烜的音乐审美观最具代表性,他不但继承了周敦颐的“淡和”审美观,而且还将“淡和”审美观的保守、禁变特性推向了极端。

---

① 参见《张子全书·正蒙(卷二)·太和篇第一》。

② 王夫之(1619—1692),明末清初哲学家。字而农,号姜斋,湖南衡阳人。参见上书第780页。

③ 参见蔡仲德:《中国音乐美学史》(修订版),人民音乐出版社2003年版,第780～794页。

④ 转引自上书第208页。

汪烜[①]的“淡和”审美观主要表现在其著《乐经律吕通解》中。该书通过诠释历代乐经来表述他的音乐审美思想，如在阐释《乐记》时，他说：“《乐记》大旨不外‘慎所感’三字之意。”这是以周敦颐的“淡和”审美观重新诠释《乐记》，以道学“理”、“欲”之辨看待《乐记》关于“正”与“邪”、“淫”与“和”的关系。汪烜以“淡和”审美观反对“妖淫以导欲，愁怨以增悲”，禁止音乐中的“淫、过、凶、慢”，虽然肯定“郑卫之音”中所谓“慢”的音乐的“忒好听”，但因为其所谓“无分际”——不合“礼”之节制，所以要加以否定。

汪烜继承道学“淡和”审美思想，禁止时下音乐形式的多样性，独尊符合“淡和”审美的音乐。在解释周敦颐《通书·乐上》时，汪烜说：“至淡之旨，其旨愈长，唯其淡也，而和亦至焉矣。广则容奸，狭则思欲，此今乐之所以妖淫愁怨也。”认为当时填词杂曲类的音乐（如郑卫之音）乱雅，应该禁绝，他说：“昆曲妖淫愁怨，弋腔粗暴鄙野，秦腔猛起奋末，杀伐尤甚，至于小曲歌谣，则淫亵不足言矣。”[②]这段话实际上说明了明清时期民间音乐审美与音乐的“淡和”审美之间存在巨大差异。

总之，在清代，以汪烜《乐经律吕通解》等为代表的道学著作，总结了宋代以来在“淡和”审美观笼罩下的古琴美学思想，进一步强化古琴音乐审美中所谓“禁情、禁声、禁欲、禁变”四禁的主张[③]。这种主张集中反映了中国音乐美学史中的“平和”审美观从萌芽时期所携带的“礼本主义”或“官本位”病毒逐渐在历代层层繁衍，最终使其汇聚成为磨灭人性自由的舒张，使其更具有保守、荒诞、陈腐和严格排他性质的审美准则，消解音乐审美中的“人本主义”或“民本位”因素。从而在音乐审美价值判断的高度，抑制甚至阻断了中国传统音乐美学思想的正常生长。这种主张更集中反映了中国封建专制社会历来要求钳制思想，严格控制社会意识形态，表现为极强的隐秘性。

① 汪烜（1692—1759），字灿人，又名汪绂，号双池。以教授私塾为业，终生未入仕途。其著百余卷，重在考释经籍。其基本思想可参见蔡仲德《中国音乐美学史资料注译》，第807～808页。

② 参见蔡仲德：《中国音乐美学史》（修订版），人民音乐出版社2003年版，第821页。此处转引该书汪烜对上句的“自注”。

③ 参见上书第826页。

# 第三节　道家音乐美学思想的发展轨迹

## 一、两汉至魏晋时期的道家音乐美学思想

汉初新道家音乐美学思想，以《淮南子》为代表。《淮南子·泰族训》[1]说："朱弦漏越，一唱而三叹，可听而不可快也。故无声者，正其可听者也。……故事不本于道德者，不可以为道；音不调乎《雅》、《颂》者，不可以为乐。"[2]宋人陈旸《乐书》说："德为礼乐之本，礼乐为德之文，乐之隆在德，不在音，非极五音之铿锵而已。"又说："'清庙之歌一倡而三叹，朱弦而疏越一也。'盖清庙颂文王之德，升歌清庙而以朱弦疏越之瑟和之，弦朱则其音浊而不清，越疏则其音迟而不数。倡（通"唱"）之一而叹之者三，而止耳使人知乐意所尚，非在乎极音者也。"[3]在《淮南子》的作者看来，《雅》、《颂》为仪式音乐定然"可听而不可快"，西汉"朱弦漏越，一唱而三叹"的雅乐审美显然受儒家"平和"（"中和"）审美观的影响。又说"无声者，正其可听也"。这个"可听"便是乐之"和"及"平和"，又显然受道家"无声之中独闻和焉"（《庄子·天地》）命题的影响。

《淮南子》要求音乐符合"道"之体（本），又要求其符合"德"之用的标准，这个标准就是"调乎于《雅》《颂》"之"调"，这个"调"就是使之符合"平和"的本性。在这个标准之下，雅乐审美必然要求音乐在风格上不紧不慢，旋律悠扬，节奏缓慢，声腔绵长（"一唱而三叹"），音乐的情绪是受节制的、压抑的，乃所谓"可听而不可快"。其特点如杨雄《法言》所说的中正平和的就是雅乐，复杂多变而又可听的叫做郑声[4]。在《淮南子》的作者看来，雅乐审美地获得并不仅仅依靠音乐本身（审美客体）的"平和"本性，还要依靠审美主体养成道家修道之士那样，保持"平和"、"中正"的天道"至德"之性。

从王弼开始，魏晋学术逐渐抛弃了西汉以来经学和谶纬神学对音乐作外部

---

① 《淮南子》，原名《淮南鸿烈》，今仅存内篇，汉高祖刘邦之孙淮南王刘安及其门客所著。刘安（公元前179—公元前122），西汉思想家，主张黄老之学，即以道家思想为主，杂糅儒、法、阴阳五行的学说。武帝时，因谋反事发而自杀。

② 《淮南子》此句源于《吕氏春秋·仲夏纪》："《清庙》之瑟，朱弦而疏越，一唱而三叹，有进乎音者矣。""越"音 huó，指瑟底音孔。"朱弦而疏越"一句，《淮南子》作"朱弦漏越"，疑"漏"为"疏"。

③ 据宋陈旸撰《乐书》卷十，"礼记训义"。（《四库全书·经部·乐类》）

④ 《法言》原文，或问："交五声十二律也，或雅或郑，何也？"曰："中正则雅，多哇则郑。""请问本。"曰："黄钟以生之，中正以平之，确乎郑卫不能入也。"

比附牵强的传统，大开玄学清谈之风，通过注释先秦儒道经典来表述其本体论、认识论和人性论的哲学主张。在音乐理论方面，他主张“崇本举末”、“乐须顺性”。在《老子指略》中，他认为《老子》“大音希声”中的“大音”是指“合乎‘道’的音乐，它既是永恒的音乐美，绝对的音乐美，又是一切有声音乐的本源。王弼认为“大音”是“五音”的宗主，认为只有超越音声才能把握“大音”，才能得到音乐美，道出《老子》蕴而未出的思想。

此外，陶潜（365—427）的音乐美学思想也较有特色。据《晋书·陶潜传》说，陶潜有素琴一张，无弦无徽，每逢朋友聚会，都要抚弄一番，说“但识琴中趣，何劳弦上声”。强调超越音声，追求弦外之意，把握音乐美之所在，而不是要取消弦声，否定弦声。这种独特的音乐美学思想是老庄思想、魏晋风度与陶潜个性相结合的产物，对后世古琴美学有深刻的影响。

## 二、三国嵇康《声无哀乐论》等著作中的音乐美学思想

嵇康（223—262）主张“声音以平和为体”。嵇康并没有用道家自然乐论来肯定礼乐，而是通过道家，又特别是《庄子》的自然乐论来否定包括礼乐在内的“声有哀乐论”。

嵇康认为，如果按照清静无为的“道”的特性（《声无哀乐论》称之为“理”）治理天下，崇简易之教，行无为之治，就会天地交泰，百姓安逸，人们就自然顺道而行，心情平和；这种平和的心情充实于内部，就会有平和的气氛表现于外部，于是就产生了平和的音乐。所谓“平和”，就是哀乐正等，就是没有或哀或乐的倾向，也就是没有哀乐。嵇康认为，在理想时代，天下清净无为，人心就自然平和，没什么哀，也就无所谓乐。平和而无哀乐本来既是“道”的特性，又是“道”赋予人的自然情性，也就是音乐的本质特性。具备这种特性就是好的音乐，不具备这种特性，可能是坏的音乐，因此说“声音以平和为体”（此处“体”是根“本”的意思）。①嵇康是从本体论的角度来看待“道”的平淡无为和音乐审美的。

嵇康明言“非汤、武而薄周孔”，“轻贱唐虞而笑大禹”（《与山巨源绝交书》），提出“越名教而任自然”（《释私论》），并以“声无哀乐论”反对以《乐记》为代表的儒家礼乐思想。嵇康认为，人的哀乐情感表现于人的内心，音乐的平和精神表现于外，音乐只有善恶之分，而与人的哀乐无关；哀乐是内心所故有，一受感染才能表现出来，与声音无关。他说：“心之与声明为二物”他又说：“声之与心殊途异轨，不相经纬。”（《声无哀乐论》）音乐与人心是两种不同的东西，音乐本身除了“平和”的精神之外，并不包含哀乐，也不能唤起哀乐。



① 参见蔡仲德：《中国音乐美学史》（修订版），人民音乐出版社 2003 年版，第 511～512 页。

嵇康说，音乐是随曲调渲染的情绪而终止于“和”的境界，然而人之感情各不相同，每一个人都依据自己对乐曲的理解，各自抒发早就存在于心的情怀。如果人心平和，既没有哀，又没有乐，也就不会存在原先怀有的感情需要抒发。因此，音乐的功能最后只留下“躁”、“静”可言了。如果感情一定要有所抒发，那么感情必事先来源于人之内心，与音乐的平和精神本身无关。不能因为音乐躁静而说哀乐是由音乐引起的[①]。也就是说，音乐的快、慢、强、弱只能引起人的情绪波动，而不能引起哀乐，人的哀乐情感不是音乐本身的哀乐情感，而是欣赏者自己内心里的哀乐情感。嵇康虽然否定音乐能使人产生哀乐之情，但却肯定音乐之“声”给人以美的享受。

嵇康继承了医和以来肯定音乐审美与养生之间的联系，肯定音乐的“平和”审美价值，否定音乐受制于儒家“礼”的束缚，把平和审美属性更改为道家清净无为的自然理想。嵇康还深入音乐本体内部，探讨音乐的形式、音乐的美感作用和音乐的教化功能及其“平和”本质，否定音乐表现除音乐本身之外的内容，对改造音乐美学史中“平和”审美的排他性具有积极意义。嵇康立足于道家，却又扬弃了道家对有声之乐全盘否定的传统，用平和审美肯定雅乐，否定郑声，否定没有节制的俗乐审美，主张用是否具有“道”的“平和”精神来区分雅郑。

此外，嵇康还在《琴赋 · 序》和《养生论》中进一步展现他的音乐审美思想。在《琴赋 · 序》中，他说：“众器之中，琴德最优。”在《琴赋》正文中又说古琴这种乐器“含至德之和平，诚可以感荡心智，而发泄幽情矣”。在《养生论》中嵇康认为，“正声”能够“导养神气，宣和情志”。（《琴赋》）所以要区别正声与淫声，要用“平和”的“正声”使世俗之人超于世俗的哀乐，进入“平和”的境界。

## 三、唐代文人对道家音乐美学思想的继承与发展

唐代文学家元结（719—772）在《订司乐氏》中推崇悬水滴石之声，称之为“水乐”，说它是自然的“全声”，不受人为音律的支配，而司乐氏（乐官）不是“全士”（得道之士），不可能懂得这个道理。这是以自然为美，以大全为美，以自然之声贬低人为之乐，与庄子崇尚“天籁”的思想相通，反映了道家音乐美学思想对文人生活情趣的深刻影响。“水乐”说对宋代苏轼、明代张岱都有影响。

唐代文学家吕温（772—811）在其《乐出虚赋》中论及音乐之象，在中国音乐美学思想史上有重要的意义，他说音乐“有非象之象，生无际之际”，音乐之“象”存在于“无际（此“际”指空间）之际”，不占空间，不在目前，因而不是形象，而是一种“非象（此“象”指形象）之象”。《乐出虚赋》是用形上学负的方法论述音乐之象

① 参见《声无哀乐论》。

的特征，因为音乐之“象”有神秘性，不同于其他艺术之“象”，唯有用道家、禅宗惯用的负的方法，不说它是什么，而说它不是什么，才能道出它的特征。

唐代高郢(742—813)《无声乐赋》以天地万物的自然之和为善，以自然无声的“至音”为美，以“自适于中情”为最大的快乐。主张“保和遗饰”，认为理想的音乐是至善至和之乐，能使“贫且贱不以之去，富与贵不以之来”[①]，认为得意必须忘言，得和必须忘声，具有自然美善的音乐是需要欣赏者“无听之以耳”，而“听之以心”，欣赏者只有淡漠空虚、保存自然的本性才能听到“至音”，而内心躁动，丧失人的自然本性的欣赏者不能听到“至音”，又说，这种音乐“平而不偏，正而不回”。反映出儒道两家音乐美学思想在唐以后的合流趋势。

韩愈(768—824)的音乐美学思想主要集中在其《送孟东野序》、《荆潭唱和诗序》及其相关诗文中。在《送孟东野序》中韩愈提出“不得其平则鸣”。韩愈认为，音乐就是郁结在人内心的感情而发出来的音响，所以它要选择善于抒发其感情的乐器，如金、石、丝、竹、匏、土、革八类乐器就是从万物中选择出来的善于表达音乐的器物[②]。认为好的文章和好的音乐都是“恒发于羁旅草野”之作。韩愈“不得其平则鸣”说比司马迁、王褒、蔡邕等人的“发愤著书”说和“发愤作乐”说更具理论意义。其意义更在于，用对自然现象的抽象概括来比喻音乐和文学作品应不受任何束缚自由抒发人的真情实感。

韩愈曾写《听颖师弹琴》一诗，引起了近千年的论争。北宋欧阳修、苏轼与清代蒋文勋等人贬斥《听颖师弹琴》诗为“琵琶”诗，对韩愈《听颖师弹琴》诗文采取全盘否定的态度，而以义海为代表的琴家肯定该诗及其表现。从这一论争中可以认识到儒家礼乐审美的排他性因素的顽固，也可以认识到韩愈与白居易一样，在音乐审美观上也陷入“崇雅与爱俗”、审美理论与审美实践的矛盾。

除韩愈外，中唐古文运动的另一位发起人文学家柳宗元，在其《柳河东集·非国语下》中有《无射》、《律》、《新声》[③]三篇体现出反传统雅乐审美的倾向。柳

---

① 原文：“乐而无声，和之至；声而又象，乐之器。……人逍遥于至道，咸自适于中情，亦何击而何考？厥初造化，众籁未吟，寂兮寥兮，有此至音。无听之以耳，将听之以心，漠然内虚，充以真素，处此道者，无日不闻于律度；倏尔中动，迁于内形，涉此流者，没身而不得一听。得意贵于忘言，得鱼贵于忘筌。尧人致歌于击攘，陶令取逸于无弦。音留情以待物，亦同礼于自然。此乐也，平而不偏，正而不回，贫见贱不以之去，富与贵不以之来，颜生得之陋巷而自然，殷纣失之北鄙而人哀。乐云乐云，钟鼓云乎哉！”

② 参见蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》(增订版)，人民音乐出版社 2004 年版，第 570～571 页。

③ 《四库全书·集类·汉至五代·柳河东集》卷四十四、卷四十五，唐柳宗元撰、宋韩醇音释。《非国语下》(三十六篇)，下引文字注篇名者均据四库本标点。

宗元说，他知道艺术表演并不是现实生活本身，批驳伶州鸠把舞台表演与政治拉扯到一起传统，明确在艺术创作规律与生活本源之间区别，以此来驳斥雅乐审美观中的政治和社会伦理属性在艺术本源上的不可靠性。柳宗元强调音乐作为表情的艺术，在其音乐审美思想中存在强烈的反“平和”审美的意识①。其影响虽不如韩愈，但其反传统“平和”审美的思想也对后世，包括以李贽、冯梦龙等代表的“主情思潮”产生了深远的影响。

## 第四节　佛教音乐美学思想及儒道佛三教合一

### 一、佛教音乐美学思想的形成与发展

佛教音乐从东汉至隋唐，经历了较为漫长的演变过程，佛教的传入实际上遇到了一个相对宽松的意识形态环境。这个时期，中国的主流审美观主要是以“平和”为美的雅乐审美观，其基本精神强调了音乐的伦理属性和政治属性。认为音乐的功能是“平和”民性民心、通时政、别贵贱等，音乐的本质被定义在伦理或政治的范畴之内；另一方面，佛教提倡使人向善，或尽善尽美的音乐，反对新声、淫声、郑卫之音和所谓“亡国之音”。这个时期佛教音乐美学思想所要辨析的是音乐的善恶之分、或有欲无欲之分，而不是雅俗之分②。

对于佛教教义来说，音乐和语言的意义在于：它们是佛陀同众生交流的主要途径，是引导后者成道正果的基本手段，是教理教规的物质载体，它们是一种“名色”，是耳识及眼识的对象，是渴爱、贪欲和痛苦的来源。

由于众生对音声的审美会滋生出众生对爱欲及痛苦的留念，而佛土中有一种自然自为而称作“天乐”③的音乐，这种音乐能够引导众生摆脱欲念，远离欢悦

---

① 道学家们对柳宗元其人其文颇有微词。如宋·黄震《黄氏日抄·读文集二·柳文》说：“柳以文与韩并称焉。韩文论事说理，一一明白透彻，无可指择者，所谓贯道之器。非软柳之达于上听者，皆谀辞致于公卿大臣者，皆罪谪后羞缩无聊之语。碑碣等作亦老笔与俳语相半间，及经旨义理则是非多谬于圣人，凡皆不根于道故也。”（据《四库·子部·儒家类·黄氏日抄》卷六十）苏轼也批评柳氏说：“柳子之学，大率以礼乐未虚器，以天下为不相知云云，虽多，皆此类尔。此所谓小人无忌惮也。”

② 参见王昆吾：《原始佛教的音乐及其在中国的影响》，载《从敦煌学到域外汉文学》第192页。又见该书第185页说：“声的清浊二分，从实践的角度，可以理解为佛教音乐与外道音乐之分；从理论的角度，则可以理解为无欲与有欲之乐的区分。”

③ 《阿弥陀经》（净土宗之主要经典），参见蔡仲德：《中国音乐美学史》（修订本），人民音乐出版社2003年版，第592页。

或痛苦，皈依佛法。众生如听到这种自然无量的音乐便可远离世俗之欲，皈依佛、法、僧“三宝”，修成正果，并能远离业报和轮回而被接引到西方极乐世界去。

按照佛教的理论，人有爱欲便有善恶之业，人有善恶之业便有因果报应（业报）和轮回，直接的结果便是进入称作“六趣”的业报和轮回，这“六趣”又称“六界”，是指地狱、饿鬼、畜牲、阿修罗、人、天等六界。天界是最高一界，居住的众生享有光明和自然的受乐。诸天三界数十重，有音乐的是欲界，欲界有“六天”，即四天王天、忉利天、夜摩天、兜率天、化乐天、他化自在天等六天。《佛说长阿含经》说乐神般遮翼在忉利天弹琴供养佛法。《悲华经》和《大方广佛华严经》说，兜率天“常有百千亿那由他自然音乐，此音乐中不出欲想之声。”[①]由此可见，佛教音乐美学思想中虽然有否定世俗音乐，否定音乐享受的成分，但其教义及其理论并不排斥或完全否定音乐。

佛教理论对音乐的哲学思考可以说别具特色。如隋代，三论宗代表人物吉藏主张“空有相依”。《三论玄义》中说：“有不自有，因空故有，空不自空，因有故空。”强调空、有相互依持的中观方法。《大乘玄论》卷一中说：“他（师）但以有为世谛，空为真谛。今明，若有若空，皆是世谛，非有非空，始为真谛。三者，空有为二，非空有为不二，二与不二皆是世谛，非二非不二，名为真谛。”这种“双遣双非”法的系统运用旨在强调无论“立”还是“破”都不能执著，要以“无所得”为宗。这种理论蕴含了“真谛”的不可言说性，对后世审美直觉思维和艺境审美特征影响颇为深远。

又据唐道世撰《法苑珠林》说，像“天乐”或“如来梵声”这样具有“八功德”特征的理想音乐具备“深远”、“和雅”等特征，对后世包括《溪山琴况》在内的古琴美学的影响也是显而易见的。

佛教教义中有许多关于音乐表演美学的命题，如“琴与音合”，“歌音不离琴音”与《乐记》“天人合一”的命题相通，与儒家“中和”、道家“淡和”审美相通，同时也与汉以来“朱弦漏越，一唱而三叹”的雅乐审美相通。

从佛教音乐传入中国之时，它也随当时北部“胡声”一起改变了中国本土音乐雅、郑对立的状况。儒道佛虽然对音乐审美是否符合“平和”、“中和”、“淡和”和“中观”等审美标准取得相近之处或共通之处，但就对音乐审美的包容性而言，儒道两家远远不如佛家对后世传统音乐审美的影响那么深远。就佛教在音乐实



① 转引《从敦煌学到域外汉文学》，第 185 页。

践中用于宣传佛教教义的佛教音乐[①]而言，这一点尤为突出。

## 二、以《溪山琴况》为代表的儒道佛三教合一的音乐美学思想

道学在宋代兴起之后，“淡和”审美观便积极渗透在传统古琴音乐审美理论与实践之中。朱熹说古琴能“养君中和之正性，禁尔忿欲之邪心，乾坤无言物有则，我独与子钩其深”。(《朱文公文集·紫阳琴铭》)；朱长文(1041—1100)说琴能纯正人的心志(《琴史·尽美》)，“雅琴之音以导养神气，调和情志，摅发忧愤，感动善心”(《琴史·论音》)；司马承祯说：“皇王以琴道致和平也。”(《素琴传》)徐上瀛(约1582—约1662)《溪山琴况》中的“和”况、“淡”况，以及范仲淹的《范文正公文集·与唐处士书》、成玉磵的《琴论》、刘籍的《琴议篇》、陈敏子的《琴律发微·制曲通论》、冷仙的《琴声十六法》、杨表正的《弹琴杂说》、张岱的《琅嬛文集·与何紫翔》、颜元的《四存编·性理评》、王善的《治心斋琴学练要·总义八则》、苏璟的《春草堂琴谱·鼓琴八则》、祝凤喈的《与古斋琴谱补义·修养鼓琴》和汪烜的《立雪斋琴谱·小引》等文献中看到这种影响。

《溪山琴况》第一况“和”，开篇就说：古代圣人的心与天地造化相通、德行与神人相合。因此，古琴无论是定弦，还是演奏手法，其表现的音乐都要达到“和”，要求用心去感受古琴音乐的中正平和精神[②]，要求通过“散和”及“按和”，以达到“弦与指合，指与音合，音与意合”之“至和”。要做到这一点却要要求弹琴之人“神闲气静，蔼然醉心，太和鼓鬯(按：通“畅”)”。

在“静”况中主张抚琴从“政(正)声中求静”，认为只有“涵养之士，淡泊宁静，心无尘翳，指有余闲”的“有道之士”才能体会其中的真谛。

在“古”况中，徐上瀛主张“音淡而会心”，反对“媚耳之声”。

在“淡”况中，徐上瀛说琴这种乐器超凡脱俗，孤芳自赏，甘于寂寞，所谓“不入歌舞场中”、“不杂丝竹伴内”。而琴乐像清泉百石，皓月当空，悠然自得，从容弹奏，可借情于山水之间，体会山居深静，林木扶疏，清风入弦，扫尽喧嚣的俗尘，体会至善至妙的琴音和纯真无邪的情趣。感叹说：“吾爱此情，不絿不竞；无吾爱此味，如雪如冰；吾爱响，松之风而竹之雨，磵之滴而波之涛也。有寤寐于淡之中

---

① 这里所指“佛教音乐”，包括先后从印度传入中国的呗赞、转读、唱导、佛曲等。据梁慧皎《高僧传·卷十三》(光绪十年金陵刻经处本)：“天竺方俗，凡是歌咏法言皆称为呗。”又云：“设赞于管弦则称之呗。……咏经则称为转读，歌赞则号为梵呗。”其主要特点就是配合佛教教义的传播。前三者均为声乐及说唱形式，其中，转读和唱导演化为唐代著名的“变文”，而后者则是佛曲器乐形式，其乐曲及其结构也与隋唐“法曲”有关。

② 参见蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》(增订版)，人民音乐出版社2004年版，下引文未注明出处者均据此。

而已矣。"足见"淡和"审美观对古琴审美理想以及审美情趣的影响。

在《溪山琴况》的其他"况",如"清"、"恬"、"逸"、"远"、"雅"、"丽"、"亮"、"采"、"洁"、"润"、"坚"、"宏"、"细"、"溜"、"健"、"轻"、"重"、"迟"、"速"各"况"的表述中,也不同程度的贯穿了"淡和"审美观的基本精神。如"清"况说:"清者,大雅之本";"恬"况说"诸声淡则无味,琴声淡则有味,味者何? 恬是也"。又说唯有弹琴"至妙来则可淡,淡至妙来则生恬";"丽"况说"丽从淡出";"润"况说"凡弦上之取音惟贵中和,而中和之妙全用于温润呈之";"轻"况中说"不轻不重,中和之者也。"如此等等。

徐上瀛的《溪山琴况》在接受周敦颐"淡和"审美观的同时,又结合了古琴艺术实践和总结传统古琴审美思想。主张弹琴者注重修养情性,强调"淡泊宁静,心无尘翳","通乎杳渺,出有入无","明心见性"。由此可见,《溪山琴况》受儒道佛音乐美学思想的深刻影响,而其审美思想并未超出儒家传统"平和"审美思想的范围。

汪烜继承和发展了宋明以来道学"淡和"审美观的基本思想,并积极将这种审美观运用于《立雪斋琴谱》的编辑整理之中。在《立雪斋琴谱·小引》中,他说:"士无故不彻琴瑟,所以养性怡情。先王之乐,惟淡以和。淡,故欲心平;和,故躁心释。"

"士"是对中国古代知识分子的称谓。"士"历来的人生路线被儒家浓缩为"修身、齐家、治国、平天下"[①]这样一种环环相扣的理想之中。其中,"修身"一项是完善儒士道德最重要的步骤。在儒士看来,这个步骤是贯穿终身的,在心理上力求达到所谓"达则兼善天下,穷则独善其身"的儒式处世原则。所谓"独善其身"就是"修身"。古人常把琴、棋、书、画作为"修身"的重要标志,"琴"排在第一位。从孔子开始,历代知识分子视琴和琴乐为"修身"或"修心"的必修课程,道学兴起之后,"修身"的意义常被"修心"所替代。因而,琴和琴乐被古代士阶层的深化为具有更多文化意义的思想寄托。

古人"修心"实际就是"修道","修道"便要"革人欲",要"革尽人欲",最好的手段就是养成"淡和"之心。汪烜说孔子指责"由之瑟,奚为于丘之门",是说因为仲由没有掌握音乐的中和之德。以此来抨击时下"弹家""恣意吟猱,遂成淫滥,烦声促节,导欲增悲,是何必污丝通之韵,而劳人以危坐衣冠、焚香扫席欤?"实际上否定古琴音乐中所谓"靡慢凶过,稍乖和淡"的音乐风格。从另一侧面也说明,清代古琴演奏技术或审美标准,至少在汪烜时代达到了相当的高度。同时也说明清代"淡和"审美观在古琴音乐审美价值评判中占主导地位。



① 参见《大学》。

## 第五节　以李贽为代表的“主情思潮”及其影响

明中叶至清初，以李贽[①](1527—1602)为代表的“主情思潮”[②]在中国音乐美学史上具有非常重要的历史地位。继李贽之后，有李开先、汤显祖、袁宏道、王骥德、张琦、冯梦龙、黄周星、侯玄泓等人直接或间接的接受李贽“童心”说的影响，使音乐作为表情艺术的美学思想体现在他们的戏曲理论、民歌理论中。

在《焚书・童心说》中，李贽说古之圣人多读书是为了“护此童心而使之勿失”，而不是多读儒家经典，使诸如道学义理那样蒙蔽了“童心”，托名教，说假话，做不了真人。认为大凡能称为“至文”的作品都是出自“童心”，敢于讲真话，就像六朝以来出现的近体文、传奇、院本和南北杂剧，包括《西厢记》、《水浒传》等诗、文、小说、戏曲，都可称为“至文”，都是出自“童心”，出自做真人说真话。

“童心”说的哲学思想渊源于道家对于“婴儿”、“赤子”[③]的赞美及推崇，渊源于道家“法天贵真”的思想。“童心”则是指“婴儿”、“赤子”的童真之心，无后天蔽障的真心。基于“童心”说的理论，在《焚书・读律肤说》中，李贽针对《毛诗序》“发乎情，止乎礼义”的儒家成说，提出“声色之来，发于情性，由乎自然”的命题，认为音乐应当“以自然之为美”，认为“自然发于情性，自然止乎礼义，非情性之外复有礼义可止也”。“非于情性之外复有所谓自然而然也”。反对压抑自然情性的礼义，反对儒家传统礼义及时下道学义理对人性的埋没以及对音乐之美的束缚。

李贽在《焚书・琴赋》中对《白虎通》以来关于古琴音乐美学思想进行公开挑战。他说:“《白虎通》曰:‘琴者，禁也，禁人邪恶，归于正道，故谓之琴。’余谓琴者，心也，琴者，吟也，所以吟其心也。”

先秦从医和提出“君子之近琴瑟，以仪节也，非以慆心也”的命题以来，其对后世古琴美学思想的影响非常深远。除李贽外，几乎没有人对这个命题提出过不同的意见。这种思想经过“淡和”审美观的改造，使古琴音乐往禁情、禁声的方向发展，古琴音乐的“淡和”审美观抑制了古琴音乐的丰富表现力。唯有李贽提

---

① 李贽(1527—1602)，字卓吾，号温陵居士，福建泉州人。明中叶思想家、文学家。以“异端”自居，反对“咸以孔子之是非为是非”，提出“穿衣吃饭即是人伦物理”，公开抨击儒家教条和假道学，被当权者以“敢倡乱道，惑世乱民”罪名迫害致死。著有《焚书》、《续焚书》、《藏书》等，其书屡遭禁忌。

② 对于李贽为代表的“主情思潮”的提法见于蔡仲德:《从李贽说到音乐的主体性》一文。详见《音乐研究》1987 年第 1 期，第 22～23 页。

③ 参见《老子・二十八章》。

出“琴者，心也，琴者，吟也，所以吟其心也”的命题，力求摆脱禁欲主义对古琴音乐的桎梏，要求琴乐自由表现“童心”，自由表现人性的真实。

李贽建立在“童心”说基础上的“主情思朝”在中国音乐美学史深远的历史意义。他要求艺术能自由抒发人的自然情性，从而明确主张艺术表现必须做到“诉心中之不平”。在《焚书·杂说》中，李贽主张写那种“蓄极积久，势不能遏”，不吐不快的有感之作，主张写那种使人“发狂大叫，流涕恸哭，不能自止，宁使见闻者切齿咬牙，欲杀欲割”的惊天地、泣鬼神，有极强艺术感染力的艺术作品。在李贽之后的明清审美思潮中，形成强调艺术表达人的自然属性和真诚的思想感情的，相对系统的审美价值理论；这种思潮成为继司马迁“发愤著书”说、王褒和蔡邕“发愤作乐”说、韩愈“不平则鸣”之后最有理论勇气的音乐美学理论。

李贽之后的“主情思朝”直接影响了明清民间艺术的繁荣和发展。从现存文献来看，明清时期大胆写情、写真情的艺术作品并不在少数，就戏曲音乐审美理论而言，主张自由抒发感情，反对拘泥于“声律”，反对“以理相格”的代表人物就有汤显祖、王骥德、黄周星等人。如汤显祖[①]在《〈牡丹亭〉题词》中主张描写一往情深，“生可以死，死可以生”的至情。

李开先[②]、袁宏道[③]等人受李贽“童心”说影响，也主张真人、真作。他们都以音乐能表情，能表真情为美。主张音乐出自真心，而不受礼或道学的“天理”的约束。不效颦于古人，“任性而发”，而通于人性之情、欲及人的喜怒哀乐。

此外，张琦、冯梦龙、侯玄泓等人也为人之有情辩护。张琦[④]在《衡曲麈谭》中提出“人，情种也，人而无情，不至于人矣”的命题(《情痴寤言》)，把人的有情提到人的本质高度，否定“淡和”审美观强调无情、淡情的主张。又说：“人而有情，则士爱其缘，女守其介，而天下治矣。”(《填词训》)认为治人需保存情种，治国也需保存情种，认为人的性情可以“通弦歌而治”，认为音乐是情感的艺术，音乐表现人的心灵、表现人的真实感情。

---

① 汤显祖(1550—1616)，明代戏曲作家。字义仍，号海若，若士、清远道人。江西临川人(今江西抚州)人。明万历十一年(1583)进士，万历二十六年(1598)弃官。著有《紫金钗》、《牡丹亭》、《南柯记》和《邯郸记》所谓“四梦”。其中《牡丹亭》是“四梦”中的最佳之作。描写宦门小姐杜丽娘在梦中爱上了书生柳梦梅，因情病死，死又复生，终于团圆的故事。

② 李开先(1502—1680)，明代戏曲家。字伯华，号中麓。山东章丘人。嘉靖八年进士，官至太常寺少卿。有传奇《宝剑记》、院本《园林午梦》和论著《词谑》等作传世。

③ 袁宏道(1568—1610)，明代文学家。明万历进士，官至稽勋郎中。有《袁中郎全集》传世。

④ 张琦(生卒无考)，字楚叔，号骚隐居士，又号白雪斋主人。精词曲，富收藏，曾选辑元明散曲(以南曲为主)著为《吴骚合编》，选辑《南九宫定谱》等。

冯梦龙[①]在《山歌·序》中说：有文字记载以来，古代虽有太史采“风”，与“雅”、“颂”并列。楚辞、唐诗争奇斗艳，而民间“山歌”这种抒发真情的歌曲却不得列于诗坛。认为山歌是田夫野童顺口寄兴之作，山歌的地位低下，作歌者的心也浅，所以留下来的都是男女私情之类的内容。虽然《诗经》也采集桑间濮上之作，孔子也依旧收录，只是因为山歌“有真情而不可废”。冯梦龙说，如今虽然是衰落的时代，却只有假的诗文，没有假的山歌，是因为山歌不与诗文争名，所以不屑于作假。既然山歌不屑于作假，就必然保存着真情。因此，山歌应当就是时下的国风，或许可以用来观民风、论时世。山歌的功用就是“借男女之真情，发名教之伪药”，借抒发男女真情的山歌，揭露假诗文所贩卖的礼教的虚伪[②]。这是继李贽以来“主情思潮”中最响亮的呐喊，在学理上旗帜鲜明的歌颂郑卫之音、桑间濮上之音，肯定真情，蕴涵了音乐的本质在于表现人无限丰富的内心世界、感情生活，反对音乐不应被凌驾于人的礼所束缚。

侯玄泓在《与友人论诗书》一文中提出“诗之所用者声也，声之所用者情也”的命题，认为自古以来，民歌“或出于妇人小夫冲口率意之作，或出于元臣硕老讽谕赋述之言，咏泆休明，抒写道德，情盛而声自叶焉。遂登乐章，歌荐朝庙，此天下之真声也。若夫情曼者其声啴，情抗者其声厉，情危者其声烈，情豫者其声扬，是数者虽诡于和，而情之所激皆足以铿锵律吕，感动鬼神。”肯定民歌表达真情，否定雅乐审美观。

明中叶以后，“主情思潮”反对“道学”肯定“人欲”的思想已经在李贽、冯梦龙等人的诗文和汤显祖、黄周兴等人的戏曲创作中展示得淋漓尽致。唐宋以来的唱本，或由没落文人创作的歌曲，以及源于民间歌伎和流浪艺人的各类时调、民歌、小曲逐渐受到主流社会的接纳和喜爱。

明代因为受南曲、北曲交融的影响和启发，各地方声腔得到很快的发展，形成了具有代表性的“四大声腔”，即海盐腔（浙江）、余姚腔（浙江）、弋阳腔（江西）、昆山腔（江苏）。四大声腔中出现最早的是“海盐腔”。而流传最广的是弋阳腔，它不仅流传于江西、福建和安徽，还远及云南、贵州两省。弋阳腔自元代出现于江西弋阳一带，也叫“弋腔”，清代称作“高腔”。音乐风格粗犷、豪放，一人唱众人

---

① 冯梦龙（1574—1646），明代文学家，字犹龙，别署龙子犹、顾曲散人、墨憨斋主人。长洲（今江苏吴县人）。曾任福建寿宁知县。其思想受李贽的深刻影响，充满较强的市民意识。对当时民间文艺，如民间戏曲、民歌和小说有浓厚兴趣，毕生致力于对民间通俗文艺的收集整理，有《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》和《桂枝儿》、《山歌》、《太霞新奏》等作传世。

② 转引蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》（增订版），人民音乐出版社 2004 年版，第 727 页。

和，伴奏只用打击乐器。余姚腔，源出于浙江会稽、余姚一带约形成于元末明初。明代中期，成为遍及南北的重要剧种之一。昆山腔，也称昆腔。昆曲，由元末至正年间居于昆山附近的顾坚始创而得名。[①] 这些声腔在其风格上体现的是这个时期较为突出的俗乐审美倾向。

一些地方剧种，如西皮腔、二黄腔在弋阳腔等高腔的渗透之下再度兴起，使昆曲这样的雅戏剧逐渐失去了市场，昆曲便开始走向衰落。到康熙晚期，如"花部"、"乱弹"等地方剧种迅速发展，直至乾隆年间"京剧"的形成，各种地方剧种和新兴的京剧已经可与昆剧分庭抗礼了。

总之，明清的俗文化虽然不乏众多侈靡的享乐方式和大量近乎色情的内容，但俗乐审美经过李贽为代表的"主情"派思想家们在审美理论和审美实践的理论提升，成为了中国音乐美学史上较为合理的审美准则。进一步明确了俗乐审美从萌芽时期就表现为任情任性的真实。以李贽为代表的"主情思潮"在审美理论上逐渐完成了从道家自然乐论（以《庄子》为代表），突出真情，王褒、蔡邕等人提出"发愤作乐"说、韩愈提出"不平则鸣"，到明代李贽"童心说"支撑下的"诉心中之不平"，经过从朦胧的人性意识到自觉的肯定真情，大胆写真情，写"发狂大叫，流涕痛苦，不能自止"、"使见者闻者切齿咬牙，欲杀欲割"，抒发内心大块"噫气"的"不平之鸣"。

## 第六节　20世纪中国音乐美学

### 一、20世纪上半叶的中国音乐美学

"音乐美学"这个名词及其概念是萧友梅（1884—1940）于1920年从德文翻译和介绍到中国的[②]，真正现代意义的中国音乐美学是在中国古代音乐美学思想与西方音乐美学思想剧烈的冲撞、摩擦与交融之中，并逐渐形成和发展起来的。[③]

19世纪末至20世纪中叶，中国音乐美学具有如下特征：

（一）中国古代音乐美学思想的延展

关于古代音乐美学思想研究的成果大致有：廉士的《乐者古以平心论》

---

① 参见杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下册），人民音乐出版社2004年版，第860～862页。

② 引自萧友梅：《乐学研究法》，载北京大学《音乐杂志》1920年6月第一卷第四号。

③ 本节重点参考宋瑾：《论20世纪中国的音乐美学研究》，载（《黄钟》2006年第3期）；冯长春：《20世纪上半叶中国音乐美学发展一瞥——从"音乐美学"的概念与定义谈起》，载（《音乐研究》2001年第2期）、《中国当代音乐美学研究述要》，载（《音乐与表演》2004年第4期）。

(1882—1883)，该文直接继承宋明道学(主要以周敦颐为代表)音乐美学思想；而匪石的《中国音乐改良说》(1902)，奋翮生《军国民篇・七、原因于郑声者》(1903)、(曾)志忞的《音乐教育论》(1904)等，其基本观点来自以《乐记》为代表的儒家思想；其他成果有，杨浚明的《我的墨子非乐经济观》(1920)、易韦斋的《墨子非乐释义》(1934)，郭沫若的《公孙尼子与其音乐理论》(1943)，张清常的《〈乐记〉篇章问题及作者》(1943)，周通旦的《墨子非乐辩》(1944)，天华的《〈乐记〉的作者及其内容》(1947)和《墨子非乐》(1947)与《乐本篇浅释》(1947)，杨荫浏的《周代乐教的取材》(1947)、《儒家礼乐设教的几种理论》(1947)和《儒家的音乐观》(1947)等等。[①] 值得一提的是，郭沫若的《公孙尼子与其音乐理论》一文引发了20世纪关于《乐记》作者与成书年代的论争。

(二)产生具有音乐美学意味的言论

这个时期有关于音乐教育、音乐的社会功能、音乐的阶级性等思想中，涉及音乐美学意味的言论。包括探讨音乐如何发挥新文化启蒙的作用、音乐的时代性以及音乐的阶级性等，具有较为强烈的时代性与政治性，未能摆脱中国古代音乐美学思想中的功能主义或实用主义影响。如匪石的《中国音乐改良说》(1902)，穆天树译的《论音乐艺术的阶级性》(兼常清佐，1930)，唐学咏的《音乐的社会作用》(1933)，章枚的《音乐艺术往哪儿去?》(1937)，浩如的《音乐是否属于特殊阶级的?》(1934)，赵沨的《什么是音乐?》和《音乐的现实主义》(1941)，麦新的《音乐的本质是为战争或反战争》(1942)，马可的《戏剧音乐的阶级性》(1948)等。

(三)中西文化交融下的中国音乐美学

这个时期，有一批音乐美学研究论文已具有较高学术性，如俞寄凡的《关于音乐的哲学知识》(1923)，王光祈的《声音心理学》(1927)、《音学》(1929)、《音乐与时代精神》(柏林，1931)和《中国音乐美学》(1934)等，张秀山的《乐上之形式元素》(1927—28)，柯政和《音乐的欣赏法》(1929)，黄自《音乐的欣赏》(1930)和《调性的表情》(1934)等。

黄伯申《音乐的形式》(1931)，立家《研究艺术的音乐的纯正的态度》(1931)和《艺术的乐应具之特质》(1931)，张洪岛《和声美的追求》(1932)，邹文海《柏拉图政治哲学中音乐的地位》(1933)，吴瑞娴《音乐表现与音乐感受》(1934)，丰子恺《大众艺术的音乐》(1935)，健人《关于音乐的欣赏》(1935)，徐迟《标题音乐之话》(1938)，江文也《作曲的美学的观察》(1940)，赵沨《音乐形式的偏爱》(1940)，

---

① 参见王宁一、杨和平主编:《二十世纪中国音乐美学・文献卷》(1909—1949)，现代出版社 2000 年版。

李元庆《论音势》(1941),谢曼萍《谈形式美内容美》(1942),张洪岛《音乐的定义及其特性》(1943),王敬之《声乐演唱的形式及特性》(1943),朱光潜《声音美》(1946),洪音《音乐批评》(1948)等,也都具有较高学术水平。这个时期,青主的音乐美学研究成果最为突出,又最具代表性。

青主(1893—1959,原名廖尚果)是20世纪上半叶唯一一位以音乐美学研究为突出贡献的音乐家及音乐美学家,其音乐美学专著《乐话》(1930)和《音乐通论》(1933年)影响了半个多世纪。他发表了《什么是音乐》(1930)、《音乐的好尚》(1930)、《论音乐的音乐》(1930)、《论音乐的功能》(1930)、《论诗意与乐艺的独立生命》(1930)、《音乐当作服务的艺术》(1934)等专著和论文,这些论文论著展示了青主的音乐美学思想。

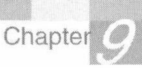
青主在《乐话》中提出了"音乐是上界的语言"的命题,并从艺术的本质、音乐的特殊性、音乐的功用等方面对这一命题展开了论述。青主关于"音乐是上界的语言"的论述强调人的主观能动性,即强调人的不同于其他动物的本质力量,认为人在认识世界、改造世界的活动中建立了主观世界,而艺术就是这一主观世界的产物,突出了艺术的主体性;青主关于"音乐是上界的语言"的论述又强调音乐物质手段的特殊性,认为只有音乐能完全摆脱外在物质形体的束缚,直接而充分地表现人的内心世界、感情生活,突出了音乐的主体性。认为要从根本上改变中国古代音乐美学以"礼"为本的思想,必须向西方学习,提出"向西方乞灵"的命题[①]。青主的音乐美学思想直到今天也仍然具有启发与借鉴的意义。

此外,还有许多有较高学术性的翻译论文,如缪天瑞翻译的《音乐表现的原质的要素》(H. Riemann,1934)和《关于绝对音乐与标题音乐》(Cecil Gray,1934)等,欧阳采薇翻译的《音乐中的思想和情感》(Bonser 1934),马葆炼译的《诗与音乐之比较》(Hadow,1937),赵沨编译的《音乐形式概说》(Lucas,1946)等等。

(四)社会主义音乐美学的纲领性指导已初步形成

"五四"运动后,对于苏联文艺的翻译和介绍一直成为中国文艺美学重要的参照。1942年,毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》,其内容成为中国共产党指导文艺政策的纲领性文本,毛泽东指出:"我们的文学艺术都是为人民大众的,首先是为工农兵的",要求文学艺术的创作与研究必须服务于工农兵,从而要求"文艺服从于政治","政治和艺术的统一,内容和形式的统一,革命的政治内

① 参见蔡仲德:《青主音乐美学思想述评》,载《中国音乐学》1995年第3期;和《出路在于"向西方乞灵"——关于中国音乐出路的人本主义思考》,载南京艺术学院学报(音乐及表演版)2001年第1期、第2期。




容和尽可能完美的艺术形式的统一”。艺术创作的原则是“社会主义的现实主义”[①]。毛泽东的这篇《讲话》对于延安整风运动之后，有关艺术原理的研究、美学规律的探索，以及音乐批评、音乐美学的实践等都产生不可替代的影响，《讲话》内容一直成为中国社会主义音乐美学的纲领性指导思想。

## 二、20世纪下半叶的中国音乐美学

### （一）1950—1979年的中国音乐美学研究

受政治运动影响，这个时期的音乐美学研究大致分为如下三类：

#### 1. 关于社会主义音乐美学思想的言论

主要有三方面：

(1)音乐与意识形态的关系问题，内容与形式的关系往往处于其中。

如东林的《内容和形式可以分开么?》(1951)，安波的《批判黎青主的音乐美学》、《反对音乐上的艺术至上主义与世界主义》(1955)，张洪岛的《标题音乐和标题性》(1959)，郑伯农的《让音乐表演艺术的百花在为社会主义服务的方向下灿烂开放》(1961)以及许多苏联相关文论的翻译，如朱光潜译的《音乐与意识形态》(哈拉普，1951)，丰子恺译的《社会主义哲学对音乐的影响》(摩伊孙可，1951)等；

(2)革命的现实主义和革命的浪漫主义及民族化等问题。

如李焕之的《我对音乐中社会主义现实主义的理解》(1954)和《谈革命浪漫主义》(1958)及《音乐民族化的理论与实践》(1956)，吕骥的《我对革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的理解》(1959)，伍雍谊的《标题音乐的题材处理和艺术表现》(1962)等；

(3)音乐形象问题，首先从戏曲音乐刻划人物形象为切入点，进而谈论所有的音乐形象问题。

如茅原等的《关于戏曲音乐刻划形象的几个美学问题》(1959)和《再谈戏曲音乐刻划形象的美学问题》(1959)，曹凯的《也谈戏曲音乐刻划人物形象的问题》(1959)，周大风的《关于戏曲音乐刻划人物形象问题的意见》(1960)，吴一立的《论戏曲音乐的基本美学问题——兼评〈戏曲音乐刻划形象的几个美学问题〉》(1960)，苏宁的《论戏曲音乐形象等问题》(1960)，以及中央音乐学院音乐学系的《有关音乐形象的几个问题的讨论》(1959)等。这些问题的研究以辩证唯物主义哲学的“反映论”为思想基础，即认为音乐是现实的反映，在美学上则以“情感论”为主旨，即认为音乐直接表达情感，并认为它通过感情体验的表达来反映现实生

---

① 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》，见《毛泽东选集》，人民出版社1966年版，第831页。

活，“形象性”本身则浸透了“革命性”、“民族性”、“阶级性”、“时代性”、“典型性”以及“世界观”、“立场”、“态度”等当时历史阶段的典型概念和观念。

中央音乐学院音乐学系的《〈音乐美学概论〉提纲(草案)》(1959)具有上述所有特点的代表性，内容包括：“音乐是社会生活的反映”、“音乐是阶级斗争与生产斗争的武器”、“音乐是属于人民的”、“音乐的民族传统”、“音乐艺术通过音乐形象来反映生活”、“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”等等。在“音乐评论”部分中明确采用毛泽东制定的评论标准，即，“政治标准是第一的，技术标准是第二的”。

2. 音乐批评与音乐大批判中的美学观点

(1)反对胡风的文章。

如王晋的《反对音乐工作中的唯心主义思想》(1955)等等。

(2)关于“音乐技术”的争论。

贺绿汀《论音乐的创作与批评》(1954)集中在“技术”、“民族”、“风格”和“抒情”等问题上引起争鸣。尽管贺文再三强调技术是为表现思想服务的，并认为必须借助外国“进步的音乐技术”来发展民族音乐，“抒情”不等于“小资产阶级”，注重曲体学不等于形式主义，应吸取外国的经验来发展自己的新歌剧；学习苏联也应该联系自己的国情，但还是受到批评。如马紫晨的《对贺绿汀〈论音乐的创作与批评〉一文的商榷》(1954)。而老志诚《我对贺绿汀同志〈论音乐的创作与批评〉基本精神的理解》(1955)和张洪岛的《我的意见》(1955)则表示赞成，这在当时是难能可贵的。

(3)围绕“中西并存”问的争论。

孟文涛的《“中西并存”一解》(1956)指出风格上中西不可能并存，只能创作中国风格的音乐。但是民族乐器和唱法，西洋乐器和唱法可以并存，可以“井水不犯河水”地各自独立发展。陆华柏的《音乐艺术“中西并存”的问题》(1956)指责孟文模糊了民族音乐与西洋音乐的界限，在实际上取消或模糊了音乐艺术的民族特征。关于民族化问题的争鸣文章，还有上文提到的李焕之针对李凌言论而写的《音乐民族化的理论与实践》等，该文认为学习西方不应该模仿，应该用民族形式来表现社会主义内容，音乐的民族形式指的是整个“音乐语言”。以上讨论是和反对将音乐看作是“世界语言”、“共同语言”的美学思想联系在一起的。

(4)围绕“音乐形象”展开的争鸣。

除了上文提到的关于戏曲音乐形象问题的争论之外，就一般音乐形象问题也进行了不同观点的探讨。如家浚的《音乐形象的特征问题——对〈我对音乐中社会主义现实主义的理解〉一文的两点商榷》(1956)，针对李焕之的观点发表自己的看法。该文认为以“感情”这一概念来概括“音乐形象”，是片面的甚至是错

误的，因为音乐形象除了包含感情因素（这个因素占优势）外，还包含思想因素和形象因素。例如《黄河》，不仅仅是“感情的升华”，同时还包含着中华民族精神（思想因素）和形象（黄河的具体形象）。因此，音乐审美应包括情感体验，思想理解和对形象的想像。为此，反面形象在音乐作品中也应该反映，它正是社会主义现实主义原则的遵守，它构成作品的矛盾冲突，在各种艺术样式中占有重要地位。

汪毓和的《从几部作品谈交响乐反映历史革命战争的几个问题》(1961)也谈到“人民形象”和“敌人形象”及其关系处理，认为作品应通过矛盾冲突展现斗争过程，最后以人民力量日益强大并最终战胜敌人结束。

赵宋光《论音乐的形象性》(1962)一文则认为塑造形象和表达情感是统一的，是“一件事的两方面”。赵文以音乐的特殊性为基础，探究音乐造型性与表情性的统一，它认为这是音乐反映现实的特殊方式。

(5)对德彪西音乐的批评。

沙叶新《审美的鼻子如何伸向德彪西？——与姚文元同志商榷》(1963)针对姚文元发表在 1963 年 5 月 20 日《文汇报》上的文章《请看一种“新颖独到的见解”》，认为德彪西的文风及其音乐都表现出一种进步的美学思想，尽管不是革命的、马列主义的，并认为“他的音乐遗产中也不乏真正的财富”。贺绿汀曾对记者说，姚的文章是简单粗暴、歪曲德彪西原意的。山谷的《对批评家提出的要求》(1963)亦对姚进行了批评，意见和贺绿汀相似。郑蓉的《“革新家”的悲剧——试论法国音乐家德彪西的理论与实践》(1963)该文虽然没有直接参与姚文元引发的批评，但是却是当时“德彪西问题”普遍化的参与者，实际上是针对西方现代主义音乐思潮和实践的。

此外，王云阶的《从“克罗士先生”看德彪西的美学观点》(1963)认为“德彪西的音乐作品的内容毫无现实意义，题材卑琐无聊”，他的印象主义实际上是“为艺术而艺术”的形式主义，脱离现实和生活，反映了主观唯心主义的世界观。于润洋《审美的鼻子究竟如何伸向德彪西？——与沙叶新同志商榷》一文肯定了德彪西对发展法国现代音乐的贡献，同时认为他的唯美主义使其音乐并没有真正“捍卫了民族传统”。

《人民音乐》编辑部发表《关于德彪西的讨论》，作为这一音乐批评活动的综述。从该文的说法可以看出这场批评活动被赋予的性质：“这实际上是对西欧资产阶级音乐文化批判中的一个重要部分”，目的是“批判地学习西洋音乐，反对音乐中资产阶级思想和修正主义文艺思想影响，加强我们的音乐的时代性、战斗性、阶级性，进一步使我们的音乐具有鲜明的民族风格，更好地为工农群众服务，为社会主义服务。”

这一时期还出现许多翻译苏联音乐批评方面的文论，如冰夷译的《反对音乐批评和音乐学中的世界主义和形式主义》(赫联尼柯夫，1949)，朱世民译的《音乐批评的今日和它的任务》(赫联尼柯夫，1950)，陆海林等译《马克思列宁主义美学原理(上)(节选)》(1961)等等。

3. 中国古代音乐美学文献的梳理与研究

在对古代音乐文献的整理方面，有吉联抗的《〈乐记〉译注》(1958)、《孔子·孟子·荀子论乐》(1959)、《墨子·非乐》(1962)、《〈吕氏春秋〉音乐文字译注》(1963)四部小丛书及几篇相应的研究短文。此外，中央音乐学院中国音乐研究所(后归入文化部中国艺术研究院)于1961年编有《中国古代乐论选辑》一书。该书编辑了自先秦至清代各时期较为重要的论乐文献，为当时的教学与研究提供了资料上的方便。

从学理上作进一步研究的论文有：联抗的《〈乐记〉——我国古代最早的音乐理论》(1958)和《怎样看待墨家的"非乐"》(1959)及《音乐家嵇康》(1963)，李纯一的《略论春秋时代的音乐思想》(1958)和《孔子的音乐思想》(1958)及《论墨子的"非乐"》(1959)，宗白华的《〈乐记〉中的音乐思想(二则)》，吴钊的《徐上瀛与〈谿山琴况〉》(1962)，以及丘琼荪、杨荫浏、廖辅叔和董健等人对《乐记》和《乐论》等的研究，特别是由蔡仲德执笔，中央五七艺术大学音乐学院理论组与部队理论组联名发表的《〈乐记〉批注(节选)》(1976)，对《乐记》作者与成书年代的梳理做出了重要贡献。蔡仪的《单象美的艺术(音乐——音响美的艺术)》(1950)，王东路《应当重视音乐科学的发展》(1956)，杨民望的《"联想"在交响音乐中的作用》(1961)等，则更多地在学理上探讨音乐美学问题，或呼吁对音乐美学学科建设的重视。

(二)1979—2006年的中国音乐美学研究

这一时期的音乐美学研究是在改革开放的形势下，学术氛围日益宽松自由的条件中进行的。围绕中国音乐美学学会的七次学术研讨会议题，大致可以分为两类：

1. 学科基本问题研究

包括对音乐美学学科的界定，哲学层面的音乐美学研究、音乐美学中自律与他律观点的专门研究、音乐的内容与形式问题的专门研究、音乐实践(创作、表演和欣赏)的美学和心理学研究、中国古代音乐美学思想研究、西方现代音乐哲学美学思想介绍与研究、对西方现代以来音乐现象和思潮的研究、对中国当代音乐美学研究的梳理与研究等等。

(1)关于音乐美学学科。



主要涉及学科的概念、性质、研究对象和研究方法等。如何乾三的《什么是

音乐美学——音乐美学的对象问题初探》(1981)、赵宋光《关于音乐美学的基础、对象、方法的几点思考》(1991)、韩钟恩《释[Aesthetics]并及音乐美学"论域"建构》(1990)、王宁一《关于音乐美学研究对象问题的思考》(1991)等。王宁一等人创造性提出音乐美学研究对象中的"立美"概念。其他还有周海宏的《音乐美学研究中的方法论问题》(1992)、茅原的《音乐美学的学科性质及其意义》(1992)等等。

(2)哲学层面的音乐美学研究。

如茅原《人化的自然和音乐的耳朵——〈巴黎手稿〉与音乐美学》(1983)、叶传汉《乐音——它表现的世界》(1983)、赵宋光《数在音乐表现手段中的意义》(1984)、韩钟恩《对音乐二重性的思考——人的物化与物的人化》(1986)和《人与人相关——关于音乐美学哲学基础及其他的读解》(1992)、王次炤《价值论的音乐美学探讨》(1986)与《音乐美学研究的立足点》(1986)和《音乐的结构和功能》(1988)及《音乐形式的构成及其存在方式》(1990)、宋瑾《音乐的明确性》(1987)和《心灵的真实——关于音乐美学哲学基础的思考》(1992)、金兆均《音乐质能统一场初论》(1987)、修海林《"反映论"与"主体论"——对音乐美学哲学基础的思考》(1987)、茅原《音乐美学哲学基础的自我反思》(1987)、王宁一《为什么要研究音乐美学的哲学基础》(1987)、居其宏《音乐美学哲学基础之我见》(1987)、曾田力《音乐与人——关于音乐感性鉴赏力审美生成的理论设想》(1989)、肖梅《音乐本体观论析》(1990)、罗小平《杂谈音乐美学的哲学基础》(1987)和《再谈音乐美学的哲学基础》(1993)、邢维凯《音乐审美经验的感性论原理》(1993)、周海宏《"音乐特殊性"及音乐艺术的本质与功能》(1995)等。

第五届全国音乐美学研讨会(1996)以"音乐/音乐作品的存在方式"为主题,与会者多数就此题发表了专论,如牛龙菲《音乐存在方式》(1995)和《物质·哲理·道行》(1995)、蔡仲德《从"和律论"说到音乐作品及其存在方式》(1996)、罗艺峰《从解释学美学角度对音乐存在方式的思考》(1996)、邢维凯《本体·载体·显现体——音乐存在方式的三个层面》(1996)、李曙明《天人音心论》(1996)、修海林《音乐存在方式"三要素"与音乐美学研究》(1997)、关杰和杨韬《论音乐的存在方式》(1998)等等。韩钟恩《"音乐存在方式"如是界定及其释义——并"第五届全国音乐美学学术研讨会"纪实》(1996)对该年会进行了比较全面的概括。韩钟恩《主体意向投入,客体存在还原——关于音乐存在方式与音乐审美意向研究的复合叙事》(1998)则除了梳理之外又阐发个人的观点。

(3)自律与他律及内容与形式问题研究。

如钱仁康《音乐的内容与形式》(1983)、伍雍谊《关于音乐的内容》(1984)、王宁一《简论音乐的内容与形式的相互关系》(1986)、费邓洪《音乐的第二种内容成

分》(1987)、孙川《他律论和自律论融合焦点之一——论音乐音高结构的审美基础》(1987)、茅原《音乐的内容与形式的关系》(1988)、于润洋《音乐形式问题的美学探讨》(1994)、周海宏《"内容"与"形式"问题的梳理——兼再谈音乐美学研究中的方法论问题》(1999)等。

(4)音乐实践中的美学和心理学问题研究。

如李焕之《论"八十年代"的歌曲音乐美学》(1982)、罗艺峰《论音乐中的增熵现象》(1983)、张前《音乐创作心理初探》(1984)和《关于开展音乐表演学研究的刍议》(1989)及《音乐表演心理的若干问题》(1990)、罗小平《音乐表演再创造的美学原则》(1986)和《作曲者的心理动态——作品产生的中介结构》(1989)、林华《音乐审美心理活动概述》(1987)、修海林《音乐审美中情感情绪问题的研究》(1987)、韩钟恩《音乐审美判断》(1987)、高为杰《音乐的炫技美》(1987)、邢维凯《形象化音乐审美观评析》(1989)、王次炤《论音乐表演》(1989)和《音乐创作的本质及其过程》(1991)及《论音乐创作中的想像》(1991)、汪申申《论〈4 分 33 秒〉的价值取向与审美效应》(1989)、周海宏《同构联觉——音乐音响与其表现对象之间转换的基本环节》(1990)、杨和平《音乐审美机制论》(1991)、杨易禾《音乐表演艺术中的形与神》(1991)和《音乐演奏艺术中的几个美学问题》(1991)、邵桂兰《"音乐审美感觉"研究纲要》(1991)、金湘《空、虚、散、含、离——东方美学传统在音乐创作中的体现与运用》(1994)、张放《试论音乐表演艺术中表演者主体地位的确立》(1999)、王红梅《近年来音乐表演美学研究的回顾》(1999)等等。

(5)中国古代音乐美学思想研究。

如郭乃安《一个有待开发的宝库——中国音乐美学遗产》(1979)、蒋孔阳《阴阳五行与春秋时期的音乐美学思想》(1979)、刘楚才《〈乐记〉的音乐美学思想》(1981)、家浚《庄周音乐美学思想评述》(1981)、周畅《我国古代音乐美学中"和"的观念》(1980)和《我国古代音乐美学中的"情"论》(1983)、洛秦《从声响走向音响——中国古代钟的音乐听觉审美意识探寻》(1988)、吴毓清《中国古代声乐美学理论选刊》(1981)和《中国古代音乐思想与哲学中的"天人合一"观念——说一种传统音乐观》(1987)、田青《中国音乐的线性思维》(1986)、戴嘉枋《"中正平和"与"静远淡虚"——七弦琴艺术美学思想初探》(1986)、费邓洪《含蓄与弦外之音——中国文人音乐审美特色探》(1989)、修海林《周代雅乐审美观》(1991)、周武彦《骨辞"四风"考释——我国上古音乐美学探赜》(1992)等。

这个时期,蔡仲德在中国音乐美学史学科的建设方面做出了杰出的贡献,他除了发表大量系列研究论文外,还出版《中国古代音乐美学史论稿》(1988)、《中国音乐美学史资料注释》(1990 初版、2004 年增订版)、《中国音乐美学史》(1995 初版、2003 年修订版)、《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注释与研究》(1997)等专著。

此外，还有许多学者不约而同对儒家音乐思想、道家音乐思想、墨子的“非乐”、嵇康的《声无哀乐论》、徐上瀛的《溪山琴况》等进行了多方面的研究，成果丰硕，不一一列举。

(6)西方近现代哲学美学思想及音乐现象的介绍与研究。

如于润洋的系列论文《对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的〈论音乐的美〉》(1981)、《罗曼·茵伽尔登的现象学音乐哲学述评》(1988)、《释义学与现代音乐美学》(1990)、《对一种社会学派音乐哲学的考察——阿多诺〈新音乐的哲学〉一书的解读和评论》(1995)、《阿尔弗雷德·舒茨的音乐现象学观念》(1997)、《杜夫海纳审美现象学中的音乐哲学问题》(1997)、《苏珊·朗格艺术符号理论中的音乐哲学问题》(1999)等，并出版了2部论文集。还有何乾三《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》(1980)、《黑格尔的音乐美学思想》(1984)和《L·B·迈尔的“音乐的情感与意义”》(1990)，王才勇《阿多诺音乐美学思想述略》(1986)、蒋一民《分析美学与音乐美学》(1986)、叶传汉《有关阿·沙夫语义学理论的几个问题和于润洋商榷》(1986)、马啸《国外表演艺术医学的兴起》(1986)、巩小强《申克的音乐之树与乔姆斯基的语言之树》(1988)、叶纯之《希林格作曲体系及其美学原则评价——从数学作曲法谈起》(1988)、修海林《古希腊音乐美学思想概述》(1990)、徐良《尼采与现代西方音乐美学的重构和确认》(1995)等。此外有许多译著和译文发表，为推动中国音乐美学的研究提供了学术滋养。

(7)音乐美学争鸣。

较为突出者有关于《乐记》作者与成书年代的论争；“和律论”、“音心对映论”的论争。前者，形成以吕骥为代表、支持郭沫若的“公孙尼子”说与以蔡仲德为代表的“刘德”说。从1935年至2005年约70年期间，直接涉及该论辩的论文和书著章节约197篇，出版了论文集两部、注译三部、专著三部。后者，如李曙明《音心对映论——〈乐记〉“和律论”音乐美学初探》(1984)、牛龙菲《“音心对映论”评析》(1985)、蔡仲德《“音心对映论”质疑》(1986)、李曙明《再论“音心对映”——兼析牛龙菲君的“乐心对映”》(1986)、修海林《谈“音心对映论”之争》(1989)、李曙明《东西方音乐美学之比较研究——兼答蒋一民与蔡仲德等诸君》(1990)、蔡仲德《“和律论”再质疑》(1991)、李曙明《“和律论”再研究》(1992)和《“对映”之再界说》(1993)等等。

关于音乐的中西关系，在20世纪末再度掀起热潮，许多学者参与了争鸣，如管建华、蔡仲德、邢维凯、刘靖之等，以至于引发第6届全国音乐美学学术研讨会以“从美学的角度谈音乐的中西关系”为主题。

(8)关于中国现当代音乐美学研究的梳理与研究。

每年《中国音乐年鉴》中的“音乐美学综述”都属于此类。韩钟恩《音乐美学研究》(1987)、王宁一《音乐美学研究》(1987;1992)、修海林《音乐美学研究》,以及宋瑾、杨和平、牛龙菲、罗艺峰等为《年鉴》撰写的同类文稿,都是对当时当年音乐美学研究的梳理。

此外李曦微的《对我国音乐美学发展的回顾》(1986)、何乾三《上下求索,任重道远——在第四届全国音乐美学学术讨论会上的总结发言》(1991)是对 1949 年以来中国大陆音乐美学研究和教学情况进行的一次梳理和概要。王宁一《萌生·失落·复苏·发展——新中国音乐美学四十年》(1949—1989)(1993)则勾画了 20 世纪下半叶中国音乐美学的起伏线索。于润洋《1991—1996 音乐美学学科发展与学会工作的回顾与展望》(1996)则是对其出任学会会长 5 年来所作的学术工作总结。又如,冯长春《20 世纪上半叶中国音乐美学发展一瞥——从“音乐美学”的概念与定义谈起》(2001)、《中国当代音乐美学研究述要》(2004)、《20 世纪二、三十年代的国粹主义音乐思潮》(2005),宋瑾《论 20 世纪中国的音乐美学研究》(2006)等文,对 20 世纪中国音乐美学研究的基本概况做了较为细致的梳理与研究。

(9)后现代主义反美学研究。

其他学界比较早就开始研究后现代主义的反美学思想,而音乐界则到了 20 世纪最后 10 年才陆续有零星和个别的研究。管建华较早发表相关文章,如《西方后现代音乐探究》(1989)、《后现代主义与文化危机感》(1994)、《浅谈后现代文化与中国音乐》(1994)、《解开殖民与后殖民的“死结”走向文化平等的音乐对话》(1997)、《世纪之交:欧洲音乐中心论在中国解构之始——认识论哲学基础音乐学的解构》(1999)等。韩钟恩也发表了一系列相关的文章,如《当代音乐深度模式:[后现代主义文化]》(1990)、《当代文化深度模式拆解——20 世纪中国音乐话语系统的两次失语(1993)》、《后现代文化语境中的当代音乐——人与文化物何以约定》(1994)、《当下新音乐叙事话语的拆解与重构——关于新音乐问题的再度诘问与辩难》(1995)、《当下人文生态及其文化工业语境——当代音乐对后现代主义文化约定的历史承诺》(1995)、《音响媒体被极度关注之后,旋律的当下处境,以及选择》(1999)、《音响媒体被极度关注,并感性作为最初的人本驱动——通过 20 世纪音乐回望之后的前瞻》(1999)等等。宋瑾发表了系列文章,如《词义概要:后现代主义艺术》(1997)、《后现代主义音乐的简单界定》(1997)、《后现代音乐:焚烧与灰烬》(1997)、《“后现代”与中国当代音乐文化》(1997)等;他的博士论文《西方后现代主义文化逻辑中的音乐现象考察》(1999)专门研究了后现代主义及其相关音乐现象的问题。李诗原用后现代主义视角研究中国音乐

作品，发表了《谭盾音乐与后现代主义》(1996)等文论。作曲家中也有人参与探讨，如杨立青应《中国音乐年鉴》委约而写的介绍西方后现代主义音乐的文章(1995)，比较全面和准确；此外，曹光平、金湘等作曲家也曾发表过相关文章。

(10)其他方面，延续以往的思考，却是在对过去反思基础上的前行。

如关于"音乐形象"问题的探讨。杨琦《论"音乐形象"》(1984)认为"'音乐形象'不是音乐艺术的本质特征，不是音乐艺术内容的核心，也不能作为评价音乐作品的标志，因而也不是音乐美学的重要范畴"，进而提出"应该摆脱五六十年代苏联美学理论模式的束缚"的观点。蔡仲德《形象、意象、动象——关于'音乐形象'问题的思考》(1986)一文则认为应该从音乐本身特点出发来思考问题，提出音乐之"象"是"动象"的概念等等。在中西音乐美学思想比较方面，孙星群发表了系列文章和专著《音乐美学之始祖——〈乐记〉与〈诗学〉(1997)》，叶明春发表《赫拉克利特的"和谐"与周太史的"和同"之比较》(1998)等等。在音乐与文学的比较方面，潘必新和王次炤发表了一些专论。在历史人物之间的比较方面，有叶传汉的《"大音希声"的音乐美学蕴涵——儒道两家早期思想的比较》(1985)、曹利群《试论嵇康与汉斯立克的音乐美学思想》(1986)等。在实用美学方面，也有坚持功用方向的言论，如赵沨的《音乐美学应为社会主义精神文明建设服务》(1983)等，体现了当时学术氛围的一个方面。此类探讨属于音乐与社会的关系问题，也具有学术意义。还有关于"音乐的阶级性"问题的探讨，"学术动态"编辑部梳理了当时的相关争论，包括杨琦的《关于音乐艺术的"阶级性"问题》(1981)、冯光钰的《阶级性、倾向性及音乐的特性——与杨琦同志商榷》(1982)和吴毓清等的同类文章(1981)。争议焦点在于是否赞成音乐具有"阶级性"，涉及如何理解"阶级性"，音乐是否具有不同阶级的"共赏"性等问题。

2. 音乐美学理论联系实际的应用研究

包括音乐教育、音乐批评、音乐思潮或流派的分析和研究。

(1)音乐教育中的美学问题研究。

如姚思源《音乐与美育》(1980)和《美育问题与音乐教育》(1983)、苏健《试谈小学音乐课的美育教育》(1980)、周大风《〈可怜的秋香〉给人以力量——美育问题点滴》(1981)、张文儒《要重视中小学音乐教育——兼谈美育》(1981)、段银章《社会主义艺术的性质及其审美教育特征》(1984)、管扬勇《美育取消论和音乐教育》(1985)、韩钟文《〈乐记〉审美教育思想研究》(1985)、王晡《为实现美育的目标而努力——谈师范音乐教育》(1986)、赵沨《美育与音乐教育——在全国/国民音乐教育改革研讨会》上的发言》(1987)、王伟任《培养、提高音乐审美能力是普通高校音乐教育的主要任务》(1989)、冯光钰《"寓教于乐"随想——从音乐功能谈起》(1990)、涂途《音乐是美育的园地和阵地》(1990)、修海林《美育的价值取向》

(1996)、强化和放刚《论音乐美育在高等教育中的重要作用》(1998)等等。

(2)关于“新潮音乐”的专门批评与研究。

其中涉及作品评论和音乐思潮的分析与研究。如罗艺峰《新时期音乐思潮一瞥——试论“崛起的一群”》(1986)和《新潮与传统》(1987)、彭志敏《音乐新技法探索中的盲然、偶然与必然说》(1986)、王安国《我国音乐创作“新潮”纵观》(1986)和《“新潮”作品研究与音乐美学》(1987)、李曦微《新音乐的思索》(1986)、戴嘉枋《面临挑战的反思——从音乐新潮论我国现代音乐的异化与反异化》(1987)、居其宏《面对“新潮”的反思》(1987)和《“新潮”音乐的美学来源与流向》(1988)、孙星群《从中西“体”“用”观和认识论谈“新潮派”》(1988)、韩钟恩《“新潮”音乐的“来路”与“出路”》(1988)和《绞断母语环链之后,能否继续文化颠覆?——[新潮]·[新潮]之后·[后新潮]断想》(1995)及《当下新音乐叙事话语的拆解与重构——关于新音乐问题的再度诘问与辩难》(1995)等系列文章、修海林《新潮音乐评论中的几个问题》(1990)、宋瑾《新音乐的呼唤:CANGAROOCARE》和《品味,真诚,“白纸”及阿姆斯特丹的呼吸》(1993)及“浮瓶信息”与文化出路——对“新潮音乐”的别一种反思》(1997)等、汪申申《现代主义音乐在中国的命运》(1995)等等。

(3)关于音乐批评的理论建设。

如居其宏《论音乐批评的自我意识》(1986)、罗艺峰《论音乐批评》(1986)和《批评是表达一种理想——音乐批评学断想之一》(1987)、廖家骅《音乐批评的审美思考》(1986)和《音乐批评的多层次性》(1987)、修金堂《音乐评论与崇高心理》(1986)、曾遂今《论音乐批评的科学性》(1996)等等。21 世纪最初几年还有一些学位论文以音乐批评为题,如明言的博士论文《20 世纪中国音乐批评观念的嬗变轨迹》(2002)等。

(4)关于近现代历史或当代生活中音乐现象或人物思想的美学研究。

如普烈《论歌词的意境——兼谈王国维的“意境说”》(1983)、魏廷格《“淫威”还是挑战?——对贝多芬〈第五交响曲〉的不同理解》(1984)和《民间音乐收集工作中美学标准问题的随想》(1985)、茅原《阿炳美学思想试探》(1984)和《从十首二胡曲看刘天华的美学思想》(1984)、杨翔《从时白林“梦会”唱腔审美价值谈起》(1984)、蒋一民《论音乐审美的低级趣味》(1985)、罗小平和高梁《试论冼星海的美学思想》(1985)、马龙潜《当前音乐生活中的美学潮流》(1985)、茅原《从聂耳的创作看他的美学思想》(1986)、沈念兹《略谈当代中国音乐艺术的发展趋向——兼议传统审美观念面临的问题》(1986)、袁丙清《谈谈年龄与群众音乐审美心理变化的关系》(1987)、吕丁《当代美国音乐中“唯理性”与“反理性”的两种倾向——巴比特与凯奇的比较研究》(1987)、曾遂今《音乐听众分类的理论与实践》

(1987)等、方红林《音乐剧的现代审美价值》(1987)、徐东《略谈青主的音乐思想》(1988)、林华《丑、丑感及其在西方现代音乐中的运用》(1988)、廖雄《倾斜与平衡——建国以来群众歌咏时尚心理探略》(1989)、茅原《黄自美学思想辨析》(1991)、修海林《江文也的音乐思想》(1991)、林华《丁善德音乐创作的审美特征》(1991)、孙继南《肖友梅的音乐美学思想与实践》(1993)、周海宏《对现代音乐的美学思考》(1999)、冯长春《黄自音乐美学思想的基本观点及其本质探微》(2000)和《青主音乐美学思想的表现主义实质》(2003),等等。

总而言之,20 世纪中国音乐美学具有如下特征:

1. 功利性逐渐减弱,学术性不断加强

尽管音乐美学思想自古有之,但音乐美学学科最初毕竟是在欧洲建立的,传到中国已是 20 世纪 20 年代。开始时没有明确的学科意识,或仅仅介绍西方音乐美学思想;受当时时代的影响,无论是"左翼"还是其他思想倾向者,都不可避免地、或多或少地采取功利主义的态度。20 世纪中叶,音乐美学和其他人文学科一样,不得不具有功利色彩。直到 20 世纪末,才逐渐产生了中国自己的音乐美学学科研究,学术性才不断突出,学术性研究的比例才逐渐增加。

2. 从肤浅到深刻

在各个时期,中国音乐美学研究都不同比例存在着学术性探讨,但从对比中可以看出,后期的研究比早期研究更为深刻。原因有两方面:一方面是社会环境往对学术研究有利的方向变化,另一方面是学术自身的积累和进步。从发表的文论看,后期的成果数量大大增加,质量也大大提高,尤其是那些走向专职研究的学者,产出了许多高水平的作品;从学士、硕士到博士,音乐美学专业毕业论文的数量不断增加,质量也不断提高。

3. 研究队伍不断壮大

从学科研究队伍的发展来看,至 2005 年第七届全国音乐美学年会召开时,学会会员发展到近 300 人。还有许多未参加该学会的学者,包括其他学界的专家,也阶段性地选择音乐美学课题进行研究,并产出相当水平的成果。如李泽厚、宗白桦、蒋孔阳、王朝闻、朱狄、施东昌等美学或文艺理论学者。尤其要提到的是音乐美学教学,20 世纪 70 年代后期以来,各地音乐院校陆续开设专业或普通的音乐美学课程,培养了大量的专业或具有音乐美学基础知识的学生。如今已建立了本科、硕士、博士的培养层次结构。另外,通过学术讲座等方式以及通俗性普及工作的开展,也使更多的人了解了音乐美学。

4. 在中西关系的思维格局中发展

音乐美学学科传入中国,正值新文化运动,以学习西方为主潮。从研究人员的知识结构和文化身份看,基本上是中西结合的。从发表的成果看,其学术性格

基本上包含了中国和欧洲，尽管比例不一，有的侧重本土，有的侧重西方，有的二者并重。这就决定了20世纪中国音乐美学的思维是在中西关系的格局中进行的。这是一个特色，也是一个问题。在世界进入信息时代，一方面强调资源共享，一方面强调多元发展的今天，突破中西关系的思维格局成了学科发展迫切需要的条件，因此这个问题有待于尽快解决。

5. 哲学基础不一

以往美学和哲学不分家，从学科谱系和思维方式上看，二者是同根的。因此，哲学基础几乎成了包括音乐美学在内的美学学科的“母体”(matrix)。有什么样的哲学基础，就有什么样的音乐美学性质。如同生物的品种一样。尽管从全部收集到的文献上统计，可以分出马克思主义哲学、中国古代诸子哲学、西方现代和后现代哲学、自然科学哲学等等，本书认为实际上可以分成本质主义的和非本质主义的两种；而以前者为哲学基础的音乐美学成果占绝对大的比例。例如，“音乐美学”之“音乐”，在大多数学者那里是一个确定的概念，其内涵(本质的确定)实际上是以西方古典音乐为典型的听觉艺术，中国则为中西结合的“新音乐”。它不能涵盖全球所有文化中的音乐现象。这一问题已由现代音乐人类学提出，而后现代反美学和现代语言逻辑理论也从不同方向提出了反本质主义的观念。

6. 应用研究相对薄弱

由于中国音乐美学学科意义的研究起步较晚，人们忙于进行学科建设方面的工作，因此在理论联系实际的应用研究方面相对不足。例如音乐批评，长期以来由政治领袖的言论或国家行政指令性文件来规范，改革开放后才出现一些相关研究，但是至今尚未成熟，或没有取得全面的进展。据悉，目前已经在一些音乐院校开设了音乐批评方面的课程；有学者正在编写教材。一些音乐批评方面的专著正陆续出版。相信不久的将来这个领域会有较大改观。当然，如果没有音乐美学提供坚实的基础，音乐批评将难以完成自身的学科建构和实践任务。

7. 反美学及其哲学基础研究不足

这一问题与后现代主义音乐文化现象密切相关，但音乐美学界对这一领域的研究仍相对滞后，以至于对“音乐是什么”、“凯奇现象”、“谭盾与卞祖善之争”等，未能做出更好的解答或评判。

可以期待的是，经过音乐美学界同仁们的努力，中国音乐美学学科建设和学术研究(基础研究和应用研究)将在新世纪、新挑战、新环境、新机遇中获得长足的发展，在借鉴其他学科成果中改进自身并取得突破性跃升。

# 第七节　中国音乐美学思想的总体特征

## 一、以“平和”、“中和”、“淡和”为审美准则

“和”、“平和”、“中”、“淫”等音乐审美范畴出现于西周时期，“平和”审美经过孔子“中庸”思想的改造，至战国时期由荀子明确提出“中和”音乐审美准则；而“淡和”审美标准则是在吸收儒道两家音乐审美思想的基础上，到北宋时期由理学家周敦颐提出。

以“和谐”为美，以“平和”、“中和”、“淡和”为审美准则的音乐美学思想遍及各家，如：儒、道以“中和”——“淡和”为准则，以平和恬淡为美；阴阳家、杂家、佛学也以“中和”——“淡和”为准则，以平和恬淡为美。由此可知，中国古代对音乐的审美必然要求音乐温柔敦厚、音乐中的情必须受德、礼的制约；要求音乐“中正和平”，无过无不及；要求“以道制欲”，以“得道”否定“得欲”；否定悲乐，否定以悲为美；夸大音乐的社会功能及其作用，宣扬“淫乐亡国”论；崇雅斥郑，是古非今，反对变革；要求音乐“乐而不淫，哀而不伤”。

## 二、“无听之以耳，而听之以心”，强调音乐教化功能的“心性”修持

“无听之以耳，而听之以心”是《庄子·内篇·人间世》道家自然乐论的重要命题，强调音乐应超越听觉感知，并从中体会音乐音响表现出来的音乐形象，通过“平和”、“中和”、“淡和”的音乐审美达到个体“心性”修持的目的。从而注重研究音乐的外部关系；强调音乐与政治的联系；强调音乐的社会功能与“心性”平和的教化功能；注重用形上学的方法探讨音乐的本质，较少深入音乐的内部，探讨音乐的自身规律、音乐的特殊性、音乐的美感作用与娱乐作用等。春秋以来，以孔子、孟子、荀子为代表的儒家、以《老子》、《庄子》为代表的道家，以及先秦阴阳家、杂家音乐美学思想也都没有脱离这个总体特征。

## 三、“发乎情，止乎礼义”，要求音乐的思想感情合乎礼制，成为礼乐

孔子说：“诗三百，一言以蔽之‘思无邪’。”要求音乐的思想感情合乎礼制，纯正无邪；西汉《毛诗序》则明确提出音乐必须要“发乎情，止乎礼义”，肯定音乐表情的因素，但要求节制音乐表情的因素使之合乎儒家“礼”的规范。春秋时期，“礼”和“乐”是分论的，到战国时期，荀子将二者合一，明确提出“礼乐”范畴，提出具有成熟意义的儒家礼乐思想。《乐记》是儒家礼乐思想之集大成者，《乐记》使儒家礼乐思想定型化，成为统治思想。礼乐思想始终要求音乐的内容“思无邪”，

要求音乐之情“止乎礼义”，乐中之声“和”而不“淫”，要求“以道制欲”，宣扬“淫乐亡国”论，反对音乐的变革与创新。汉以后的音乐美学思想大都未能跳出这个范围。尽管嵇康《声无哀乐论》和以李贽为代表的主情思潮曾一度对此提出挑战，但都为时短暂，未能与礼乐思想相抗衡。

## 四、雅乐审美与俗乐审美的矛盾和冲突

中国音乐美学思想从西周开始，存在官方雅乐审美与民间俗乐审美的矛盾与冲突；存在“新声”、“郑声”(《论语》)与雅乐审美的矛盾与冲突。孔子是推崇雅乐，排斥“郑声”，实践“放郑声，远佞人(小人)”的第一人。孔子之后，以郑国和卫国为代表的民间音乐(俗乐)被贬斥为“靡靡之音”、“亡国之音”，尽管历代官方雅乐也都不间断地吸收民间俗乐的审美元素，但俗乐却一直成为历代官方(包括历代文人)雅乐审美排斥和打击的对象。

## 五、中国音乐美学思想早熟而后期发展缓慢

中国音乐美学在西周时期就已提出众多的音乐美学范畴与命题，在春秋战国时期出现了各立学派、互相争鸣的局面，这个时期，各家音乐美学思想之丰富和深邃足可与古希腊媲美。至西汉时期(公元前二世纪)，出现《乐记》这样自成体系的专著，把中国音乐美学，也把世界音乐美学推向高峰。至魏晋时期，即公元三世纪，出现《声无哀乐论》这样深入探讨音乐特殊性的自律论专著，较之19世纪奥地利音乐美学家汉斯立克《论音乐的美》一书的问世，早了整整16个世纪。

以《乐记》为代表的儒家经典著作，虽论及音乐的本质、音乐的特性，但全书的重心一直在探讨乐与礼的关系，音乐与社会政治关系、音乐与伦理道德的关系，音乐与“心性”修持的关系等等。在嵇康以后的一千多年的时间里，中国音乐美学思想几乎在《乐记》的笼罩下而无重大突破与发展，而且变得越来越保守，越来越陈腐。以李贽为代表的主情思潮虽曾对此发起冲击，但势单力薄，未能从根本上改变这种局面。只有《声无哀乐论》、《乐出虚赋》、《溪山琴况》等少数论著与众不同，深入音乐内部，探讨音乐自身的特性与规律。

## 六、中国古代音乐美学思想是中国农耕文明的产物

中国农耕文明长期处在以小农生产方式为基础的自然经济环境中，追求风调雨顺、“天人合一”、五谷丰登，靠天吃饭的自然经济给社会思想带来较为顽固的封闭性和保守性。形成重农抑商，反对开拓经济；等级分明，维护君主专制；取义轻利，否定物质欲求；是古非今，抑制创造革新的主流意识形态，这种意识形态

必然要求以礼为规范，以“中和”—“淡和”为准则，使人心平和向善，不求社会变革；把反对礼的束缚、否定“中和”—“淡和”准则、倡导变革创新的思想视为异端，为此排斥、打击不遗余力。以礼为规范，就必然强调德重于情，善重于美，道重于欲，古重于今，就必然要求音乐的内容乐而不淫，哀而不伤，怨而不怒，温柔敦厚，形式中正和平，无过无不及。以“中和”、“淡和”为美，就必然使中国古代主流音乐美学思想发展成为所谓“四禁”(禁情、禁声、禁欲、禁变)的音乐美学思想，从根本上否定音乐审美，这是中国古代农耕文明语境下必然结果。

## 七、20 世纪中国音乐美学思想的多元化特征

中国农耕文明长期滋养下的中国古代音乐美学思想，在 20 世纪的发展过程中一直面临西方音乐美学思想荡涤和冲刷，现代意义上的中国音乐美学正是在中国古代音乐美学思想与西方现代音乐美学思想的冲撞、摩擦与交融中萌发起来的。20 世纪中国音乐美学思想比以往任何一个历史时期都表现出多元化的特征，我们可以看到古代与近现代，中国与西方，主流与非主流，民族特色与世界化等多样性音乐美学思想的并存；我们还可以看到 20 世纪音乐哲学基础呈现出多元化的特征，20 世纪中国音乐美学的传播与研究，每一步都离不开对西方音乐美学理论与方法的学习和借鉴，这是历史发展的必然，也以此标示 21 世纪中国音乐美学学科建设与发展方向。

### 思考题

1.“和”、“平和”、“中和”和“淡和”审美观经过了怎样的发展历程？你对此有何评价？

2. 简述孔子为代表的儒家音乐美学思想特征及其发展脉络。

3. 简述《老子》为代表的道家音乐美学思想特征及其发展脉络。

4.《乐记》的音乐美学命题有哪些？其音乐美学思想的总体特征是什么？

5. 试论嵇康的音乐美学思想特征及其历史意义。

6. 为什么说吕温提出的“有非象之相，生无际之际”命题，是用中国哲学“负的方法”，回答了音乐之“象”的问题？

7. 为什么说韩愈提出的“不得其平则鸣”命题是对王褒“发愤乎音声”的继承，同时也是对李贽“诉心中之不平”命题的启示？

8. 为什么说《溪山琴况》是儒道佛三教合一的音乐美学思想？

9.20 世纪中国音乐美学的总体特征有哪些？

# 第十章
# 西方音乐美学思想简述

西方音乐美学思想的产生和发展，是一个理智与情感、宗教与世俗、艺术与技艺、形式与内容等因素纵横交错的历史过程。本章只提供这个过程简单的脉络，其中穿插较为具体的音乐事件概述，但折射的是当时音乐形而上的美学观念和思想。

## 第一节　古希腊时期

古希腊音乐，最早在公元前 9 世纪的《荷马史诗》中已经有记述。那时的音乐概念与今天不同，是集音乐、舞蹈、戏剧等因素为一体的形式的总称，而所有的诗人也都同时被称作音乐家。

古希腊人对音乐功能的认识相当广泛，除认为音乐具有影响人们心灵的巨大力量之外，还有许多实用功能。

(1)娱乐功能。

如神话传说狄奥尼索斯是宙斯的儿子，是葡萄酒之神，奥洛斯管是他的代表。对他的崇拜往往导致狂欢式的神秘宗教仪式，并由此产生了古希腊娱乐重要式样的悲剧艺术。

(2)魔法功能。

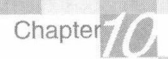
如神话传说奥菲欧的歌声的力量能征服死神，使死去的妻子优丽狄茜重新回到人间，音乐具有了让人起死回生的能力。而里拉琴是奥菲欧的代表。

(3)规范功能。

如当时有一个很重要的概念“规则”(nomoi)。它原初有法律的含义，是代表了古代音乐传统的一些曲调和调式。由于这些曲调被认为能够训导人们的行为，后被当作音乐活动的准绳，不能超越。



还有其他如礼仪功能(如用于宫廷或宗教活动)、健身功能(如和舞蹈相结合



的训练)等。

那时的音乐美学思想,基本上是哲学家思考世界本源的一部分。

## 一、毕达哥拉斯学派:“和谐”说

古希腊是自然哲学鼎盛时期,各派哲学家都在寻找世界的本源,如水、火、空气等,毕达哥拉斯(Pythagoras,约公元前570—前500)创立的学派则把“数”当作世界的本源。在音乐方面,他发现了弦长的比率与音乐和谐程度之间的关系,1∶2是八度、2∶3是五度、3∶4是四度等等,比率越简单,音乐越和谐。该学派认为,由于整个宇宙是由数所构成,因此就是一个充满了和谐的整体。在这样背景下的音乐概念是十分宽泛的,不只是我们所认为的音乐,当然也包括了宇宙音乐。宇宙天体以巨大的速度旋转着运行,其所发出的声音产生了更加丰富的音响,表明了宇宙和谐的法则。当然这种天体音乐是抽象的,并不是每个人都能够听到的,但当时有人认为毕达哥拉斯是能够听到这种宇宙音乐的少数几个人之一。

“和谐”在毕达哥拉斯那里被认为是“不同事物之间的和谐……许多事物的统一,不和谐元素之间的一致”。由于灵魂也是由数所构成的,因而也是和谐的,所以灵魂与音乐都是和谐的事物,这样音乐对人的灵魂就必然具有重要的影响。

此外,毕达哥拉斯学派经常提到“宣泄原则”,就是把音乐当作具有医药作用的手段,就像亚里士多塞诺斯所说的那样:“毕达格拉斯学派以医药清洁身体,以音乐净化灵魂。”

## 二、柏拉图:“理念”说

“有证据表明在公元前7世纪到6世纪,首先在斯巴达,然后在雅典,音乐慢慢被当作教育过程的一个部分”。[①] 而音乐的教育功能也引起了哲学家们的关注。

柏拉图(Plato,公元前427—347)有自己完整的音乐教育观,他看到了音乐功能的正负两个方面。如在《法律篇》中他诙谐地描述“音乐糖果”时说道:“如果从儿童直到清醒、有判断力的年龄,人们听惯了俭朴、正统的音乐,他就会讨厌与之相对的音乐而视它为怯懦的;但是如果带来通俗、令人厌腻的音乐,他就会发现对相反事物冷淡、引不起快乐……好人培养出好人,坏人培养出坏人。”[②]当音乐只给人们带来愉悦时,很容易使人意志软弱。

---

① [意]福比尼:《西方音乐美学史》,修子健译,湖南文艺出版社2005年版,第7页。

② Plato, *Laws*, p. 802.

因此柏拉图对音乐既肯定又否定。

(1)肯定方面,他把音乐当作美或者真理的最高形式,当作接近于哲学的"科学"。如他在《斐德罗篇》说明了音乐是与美、智慧一样具有神圣地位的。这时的音乐似乎脱离了"技艺"的操作性,具有了理性沉思的特点。柏拉图显然对音乐家有很高的要求,他认为一个真正的"音乐家"将是"在心灵中达到完美和谐"的人。

(2)否定方面,如在《理想国》中又说:"那些拨动羊肠线的人,想要从盘绕在音栓上的琴弦中找出真理……但是我放弃了",他认为这是毕达哥拉斯学派的观念。对于这种没有灵魂的音乐,应当从"理想国"的城邦里将其驱逐出去,甚至荷马也不例外。

从真实性角度考虑,他对艺术是否定的。他认为世界的本源是一种客观的、先验的"理念",现实世界则是这个理念的"影子"(摹本),而艺术由于又是现实世界的"影子"(摹本),因而对于真理来说,艺术就成了中间隔着现实世界的一种摹本,成了"影子的影子",失去了可靠的真实性。

## 三、亚里士多德:"净化"说

作为柏拉图的学生,亚里士多德(Aristotle,公元前 384—322)并未完全继承老师的观点,他对音乐审美娱乐持肯定的态度,认为音乐在人们的闲暇中得到愉悦是正当的,"我们不能从音乐中得到任何结果。这样就只剩下一个目的——在闲暇时文明的追求;这就是他们介绍它的明显原因,它为自由人的文明追求提供了一个场地。"[①]他有很强的希腊贵族意识,认为人们可以进行音乐的表演,但不能超过一定的限度,当需要特殊的技巧训练时,就应当放弃,因为这时候就进入了匠人的范畴,是不可取的。

如果很小心地使用音乐,会对人类的本性产生良好的影响,在这方面,亚里士多德采纳了毕达哥拉斯学派所认为的音乐与人都具有数方面和谐的观点,因而能够产生某种互相亲和力的观念。更具体地说,不同的音乐调式具有不同的"特性"(ethos),不同的调式音乐都具有不同的适合聆听的场合。

在此基础之上,亚里士多德阐述了他的音乐"净化"学说。他认为,人们聆听音乐实际上是唤起了情感,产生了某种情绪的宣泄,而通过这种宣泄机制,人们在聆听好的音乐的过程中得到了心灵的净化。"显而易见,如果我们聆听可以对狂热心灵产生影响的宗教旋律,他们就会得到恢复,好像经历了有疗效的净化治疗……那些感受到怜悯、害怕或其他情感的人一定明确地受到了这种方式的影



① Aristotle, *Politics*, p. 1338.

响，在这样一些情感加于每一个人的情况下，其他的人也一定如此。所有这些人都不可避免地产生一种快乐的净化和救赎……”[①]于是音乐就具有了普遍的净化功能，在人类的道德教育中起到了积极的作用。从这一点来说，亚里士多德甚至认为奥洛斯管的作用也可以是正面的，这种音乐具有缓和悲伤的宣泄效果，也应该被看作是正当的。

### 四、亚里士多塞诺斯："感受"说

亚里士多塞诺斯(Aristoxenus，约公元前 4 世纪末)是折中主义的创始人，他把人们兴趣的焦点从理智研究方面转移开，转而面向音乐的体验方面，并更加注重听众的心理反应。他完全反对毕达哥拉斯学派关于数的重要性观点，而是更加注重音乐在人的伦理道德方面所起的重要作用，反对那些“建立理性主义原则，认为音的高度与力度包括了一定的数学比率以及振动的相关速度”[②]的人。他所认为的音乐更是实践的音乐，是基于音乐的实际经验的活动，这样的音乐不是原来所认为的与数有关的抽象的音乐，更是具有实际节奏、律动和创造的活动。

在探讨音乐的听觉规律的时候，亚里士多塞诺斯还注意到了记忆的作用："因为我们必须感受当时的声音，记住过去的声音。没有其他的方式可以让我们跟随音乐现象。”而这种具有记忆参与的感知活动，在音乐活动当中具有最重要的作用。他的著作《和谐的要素》不同于毕达哥拉斯抽象的数理论，是实际的关于音程、调式、旋律等的音乐要素研究。

## 第二节　中世纪时期

这一时期宗教哲学全面向音乐领域渗透，人类的情感被排除在音乐活动之外，因为一切音乐活动只是为了表达对上帝的信仰。这一时期在音乐实践中产生了体现抽象数理逻辑的复调音乐艺术，并逐渐产生了西方音乐的基本理论，为以后音乐的发展构筑着潜在的基础。

### 一、奥古斯丁："尺度"说

奥古斯丁(Saint Augustine，354—430)是中世纪早期教父哲学的主要代表，

---

① Aristotle, *Politics*, p. 1341.

② 本节引文均出自于《亚里士多塞诺斯论和谐》，转引自[意]福比尼:《西方音乐美学史》，修子健译，湖南文艺出版社 2005 年版，第 40～42 页。

他的宗教哲学支撑起了中世纪宗教哲学的框架。在音乐领域，他写过专论音乐的《论音乐》，里面充溢着浓厚的宗教意识，其中的第六卷所讨论的才真正是音乐领域的问题。

在奥古斯丁那里，基督教宗教教义是一个尺度，凡是不符合宗教教义的观念都是不可取的。比如，他强调宗教理性，排斥世俗情感，从这方面来说，哪怕是基督教礼拜堂里的颂主歌唱，由于有可能带给听众某种愉悦的感觉，那就必须要受到严格的限制，他在《忏悔录》中就描绘过自己这种受音乐感染的心理活动，但他即刻地加以自我忏悔，认为这是有罪的。

他把音乐定义为“适当调整的科学”，是探讨不依赖技巧而存在的音乐本质的。他认为表演艺术家“并不全都知道什么是音乐”，因为他们所掌握的只是技艺，并不能够了解音乐的本质。由于受到了毕达哥拉斯学派的影响，奥古斯丁接受了音乐的“数本质”，并以此构成他进行理性探索的基础。在《论音乐》卷六中他“勾画了一个永远不依赖身体的，而只按照心灵运动的原则，及有关数的音乐等级”，其中最后一组的数则被称作“判断的数”，这时的音乐就是不与现实事物有任何联系的抽象概念了。这也是对现实中所遇到的愉悦进行判断的标准，而达到了这种标准的艺术就是完美的。

他也提到了美的概念，“最完美的事物是什么？它们所具有的稳定品质是至高无上、不可动摇、守正不移以及永恒的……”这就是上帝的概念。

而对于音乐美的感受，奥古斯丁本身也是充满了矛盾。一方面，他确实在宗教音乐咏唱中得到了深深地感动，是音乐的力量打动了他，“这种音韵透进我的耳根，真理便随之而滋润我的心田，鼓动诚挚的情绪，且是泪盈两颊，而此心觉得畅然”。[①] 这种音乐是正面的力量，它带给我们信念的坚定和热情；但另一方面，音乐（哪怕是宗教音乐）也会使人耽于愉悦而陷入快乐之中，“这种快感本不应使神魂颠倒，但往往欺弄我；人身的感觉本该伴着理智，驯顺地随从理智，仅因理智的领导而被接纳，这时居然要反客为主地超过理智而自为领导。在这方面，我不知不觉地犯了错误，但事后也就发觉的”。[②] 这时侯，音乐成为一种使人陷于感觉愉悦的危险事物，必须在宗教音乐中加以排除，因为这种情感对人心的影响，会成为人们信仰基督教的极大障碍。当然，奥古斯丁并没有解决这两种音乐影响之间的矛盾，而这种矛盾一直是整个中世纪音乐理论家甚至普通人时时刻刻面对的矛盾，代表了宗教与情感之间纠葛不断的关系。

---

① 奥古斯丁：《忏悔录》，周士良译，商务印书馆1963年版，第170页。

② 同上，第216页。

## 二、波爱修："音乐三分法"

相对于奥古斯丁来说，波爱修(Boethius，约480—524)可以称得上是真正的音乐理论家，其所著的《论音乐的体制》一书，是古代音乐传统与中世纪之间所架起的一座桥梁，它系统化地继承了古希腊罗马的音乐理论，并把它们纳入到中世纪的宗教神学体系当中，对整个中世纪的宗教音乐观，起到了奠基作用。

他也认为音乐是科学。最为著名的是，他把音乐分成三个类别：宇宙音乐、人类音乐和器乐音乐。其中"宇宙音乐"实际上继承了毕达哥拉斯学派的观念，与当时的"和谐"概念相联系。宇宙音乐是代表了宇宙秩序的音乐，是和谐的反映，这种音乐按照波爱修的说法虽然不能被我们所听到，但是一定是有声音的，而这种音乐则是唯一真实的音乐。"人类音乐"，则是宇宙音乐的反映，是宇宙音乐与和谐原则在人身体中所产生的影响，人类心灵内部以及心灵和身体之间的和谐，就表明了这种人类的音乐，这种音乐也并不是真正的音乐概念，只是表明了作为人的"小宇宙"与大宇宙之间和谐性上的共通性。"器乐音乐"，才是我们现在意义上的音乐，如弦乐器、管乐器或者打击乐器等等。对于这种音乐，波爱修站在宗教哲学的立场上，必然地采取了低调的态度，他说"身体技巧就像女仆那样遵从，而原理就像女主人那样统治……所以相对于劳作和行动来说，通过原理来理解的音乐科学则多么令人佩服啊！"[①]所以，波爱修并不反对音乐以及音乐家的活动，但他所指的真正音乐家是那些哲学家，他们探索音乐的本质，但却并不实际演奏音乐。

波爱修把"和谐"定义为"在感觉和理智的帮助之下对高低音之间的不同所进行的一种探索"。所以这里的和谐并不与奥古斯丁的和谐概念相同一，他一定程度上承认了听觉在音乐判断中所起的作用，耳朵可以分辨出"高低音之间的不同"，但只有理智才能够分辨这种不同之中的道理。

中世纪早期人们非常信奉音乐和谐是天堂和谐的反映的观点，但天堂音乐与人类的音乐之间具有着不可逾越的鸿沟，虽然人们一直试图跨越这个鸿沟，例如大约公元900年莱吉诺(Regino of Prum，842—915)宣称"一件乐器的琴弦可以与产生天堂音乐的琴弦相比较"，[②]但真正对这个鸿沟弥补的过程，也就是一个从表演的音乐家到懂得了解宇宙规则的哲学家的上升过程，不跨越这一阶段就不可能让音乐作为人与天堂沟通的桥梁。但在宗教哲学家看来，这一过程是不可能的，这也就导致了脑力劳动与体力劳动之间的差别。当时的人们是矛盾

---

① Boethius, *De institutione musica*, ed. G. Friedlein (Leipzig, 1867).

② Regino of Prüum, *De harmonica institutione*, in Gerbert, op. cit. I, p. 234.

的，一方面他们把音乐当作提高信仰、启迪智慧的手段；另一方面，他们却贬低实际的音乐表演者的社会地位，以及实际音乐道德的、审美的功能。

但这种情况不是绝对的，当时激进的人们，例如伊西多尔、穆里、廷克托里斯等也曾经明白无误地赞扬音乐的道德功能及其愉悦人心的魅力的。

### 三、伊西多尔："美德训练"说

伊西多尔（Isidore，约 560—636）更加强调好的音乐对人类美德的训练作用，在其著作《论体制》中，他说："音乐感动、改变着情感。在战争当中，小号的声音鼓舞着战士……音乐平静了不安的心灵，正像我们在大卫那里所读到的，他以旋律的艺术释放了扫罗罪恶的心灵……我们说出的所有言语，我们脉搏的每一次跳动，都通过音乐节奏与和谐的力量相联系。"[①]伊西多尔肯定了音乐作为道德力量强化的作用，当然这种音乐仍然是宗教哲学观念所认可的产物。

### 四、穆里斯："甜美"说

穆里斯（Muris，1290—1351）在《新音乐艺术》中这样说道："音乐是所有艺术形式中最为甜美的，因为没有其他的艺术能够在这样短的时间里带来如此多的快乐。"他甚至把这种愉悦联系到了动物的娱乐本能而不知羞愧，"决不要对于那作为理性动物的人能够从音乐中得到愉悦而感到惊奇。毕竟，许多野兽、一些鸟类和某些鱼类看起来能够被音乐的愉悦所满足。"这种对音乐的直白表扬，必然会遭到当时比较守旧的人的反击，比如里格（Liege）就认为只有保持着传统才能够保证音乐的美学品质，而新音乐的复杂性并不能保证它是完美的。这种观念之争是每一次关键的风格转换时期中都必然要出现的现象。

### 五、廷克托里斯："快乐影响"说

廷克托里斯（Tinctoris，1435—1511）在给他的学生所写的西方历史上第一部音乐辞典当中，以更少的宗教约束来看待音乐的方方面面，例如他认为和谐是"恰当的声音所产生的某种快乐的影响"，而作曲家是"新旋律的创造者"等。最为值得注意的是，他总结出音乐具有更多积极的影响，归纳出来有 20 余种，除了宗教影响之外，还有"让人高兴、医治病人、减轻苦难、激发爱情、在社会事务上增加亲切感"等等。这些观念说明廷克托里斯已经基本上丢掉了沉重的宗教约束，更加注重音乐的音响本身，这预示了新的音乐观念的到来。

---

① St Isidore of Seville, *Etymologiarum sive originum libri* XX, in M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, I, p. 20 (St Blaise, 1782).

# 第三节　文艺复兴时期

这是人文主义观念曙光初露，宗教思想开始遭遇质疑的时期，新的音乐思想与实践开始了。复调音乐得到充分发展，创作手法更加灵活生动，各种民族风格的音乐形式发展壮大，音乐更参与到宗教改革的行动中来。

## 一、格拉利安对单声部音乐的强调

虽然文艺复兴的活跃思想在音乐中的反映比其他领域较晚，但是终究产生了。格拉里安(Glarean，1488—1563)被认为是当时最伟大的人文主义思想家，其音乐方面的重要著作《十二调》(1547 年)表明了当时文艺复兴思想在中世纪音乐理论基础上的人文化发展。其中作者提倡十二音调性体系，以取代规多的六音体系；另外更重要的是，在与复调音乐作曲家们进行对比之后，他开始强调单声部音乐的重要性，认为这才最符合基督教的精神，也是人类最早的(古希腊、罗马就是这种音乐)音乐所代表的形式。实际上，这其中所隐含的是对音乐旋律线条的重视，是对音乐优美性的追求。

## 二、扎尔林诺的和声新概念

这一时期重要的音乐理论家是扎尔林诺(Zarlino，1517—1590)，他可以说是文艺复兴早期音乐理论观念的集大成者，其著作有《和声规范》、《和声示范》、《音乐补编》，并开始系统地使用理性主义方法研究音乐。他并没有放弃“宇宙音乐”的概念，而是用更加通用的方式理解它，认为它代表了各种存在形式的理性原则，不仅是音乐中音与音之间，而且包含在自然界的各种现象之间。在复调音乐当中，他试图找寻其中赖以存在的基础。扎尔林诺开始以自然理性主义为基础，而不是看它是否符合传统。“我们实际上就可以找到完满的大三和弦，这在扎尔林诺的《和声规范》当中被叫做‘谐和的划分’。在《和声示范》中作者把 60(空弦)、30、20、15、12 和 10 这些必需的相关弦长分别联系到了 8 度、12 度、两个 8 度、两个 8 度外加 3 度、两个 8 度外加 5 度。完满的小三和弦由扎尔林诺通过另外的数学公式得到，即连续地增加振动弦的长度而不是分割它。他把这种方法命名为‘算术的分割’”。[①] 之所以有这种音乐和声理论的产生，是与他所意欲使用的简单性、理性主义原则紧密相联系的，他认为当时的复调音乐是一种过分理智至上和诡辩主义的产物。

---

① ［意］福比尼：《西方音乐美学史》，修子健译，湖南文艺出版社 2005 年版，第 91 页。

扎尔林诺的音乐是基于自然，如他的大小三和弦的基础是自然的泛音列，而不是抽象的宗教观念的产物。

## 三、蒙特威尔第和阿图西的争论

这一时期复调音乐高度发展，出现了帕勒斯特里纳等人高度组织化的、舒缓均衡、适度中庸的复调音乐风格，但此后不久，蒙特威尔第等人在复调音乐创作当中就开始进行创新，更加适应人类新的听觉感受的需要。

在这样的背景之下，阿图西（Artusi，1540—1613）站在传统复调音乐的立场上，对新的音乐变革进行了抨击。他认为这些人的音乐创作违反了传统的音乐创作法则，没有意识到新的音乐"对于耳朵来说是刺耳的"，他极力保护二声部复调以及反向进行的赋格作品，认为它们是"深思熟虑的"，是处于规则的保护之中的。更为重要的是，他尤其反对那些认为新音乐成为情感的表达者的观点，反对表现本身。这些新的音乐过于从听觉的角度来考虑创作，忽视了传统复调音乐作曲们所遵循的音乐创作路线，对耳朵造成了伤害。而实际上新音乐的作曲家们在阿图西看来更违反了从波爱修就流传下来的伟大的"宇宙和谐"与"人类和谐"之间的对应——这种中世纪所逐渐构成的宗教音乐观。从某种意义上来说，阿图西的观点并不只是针对蒙特威尔第，而是更加宏观地涵盖了当时大部分的音乐革新者，当然还包括了当时方兴未艾的歌剧。

蒙特威尔第（Monteverdi，1567—1643）在《牧歌》第五卷序言中对新音乐的革新进行了勇敢的捍卫。他强调阿图西并没有认识到歌词与音乐相结合的新的音乐形式的真正情况。他认为"歌词是音乐和声的主人而不是仆人"，这样音乐就不会出现阿图西所认为的那些危险。他并以平行于古代复调传统（"第一常规"）的"第二常规"的概念概括这些新的音乐形态，努力使它们获得与传统上严格控制的复调音乐风格同样的地位。这种新的风格开始松动中世纪结构规则严谨的复调音乐体系，为调性音乐的新发展打下了基础。

## 四、莱布尼兹"预定和谐"

莱布尼兹（Leibniz，1646—1716）提出了所谓的"预定和谐"，即认为宇宙的和谐是预先就存在的，而这种和谐在音乐当中得到了很好的表现，音乐成为了反映造物主最高和谐的手段。

在这样的思想前提之下，他主要从自然科学的角度来考察音乐现象，并且真正地放弃了当时所普遍认为的音乐所具有的道德力量，认为音乐主要是一种对音响的愉快接受，而对音乐的聆听实际上就是理解了音乐当中所具有的和谐，当然这些和谐是建立在数学结构基础之上的，而感受到这些和谐实际上要通过头

脑的数学计算，虽然这些计算并不能为我们所注意到。所以莱布尼兹有着一个重要的语录：音乐是“没有意识到自己数学能力的头脑的无意识计算”。[1] 所以，音乐是一种方式，在其中数的精确和谐被人通过感觉所直接揭示。在这样的观点基础之上，他对音乐作出了这样的评语：“没有什么能够比得上造物主的至高和谐带给我们的愉快，音乐只是它的一个预示和主要的例子。”[2]这种对宗教思想的回归代表了当时音乐学者们的一个普遍思维趋向。

## 第四节　巴洛克时期

### 一、歌剧与情感的表达

歌剧这种音乐形式的诞生，表明了单声部音乐形式的成熟，并逐渐战胜复调音乐取得了音乐领域的主导地位。相对于复调音乐而言，单声部音乐即使非常简单(从表面上，他们往往借鉴使用类似于古代希腊的音乐咏唱形式)，但却能够表现人们内心的情感，只有能够表现情感的音乐形式才能够在歌剧这种表现戏剧冲突、人物内心情感变化丰富的艺术形式中充当主要角色，而伴随着单声部音乐的则是调性和声的逐渐发展，是它辅助着单声部音乐逐渐取得了对复调音乐的主导地位。

歌剧音乐的发展，除了单声部音乐形式与复调音乐之间的竞争之外，还产生了器乐和声乐之间的矛盾。当时他们所强调的是歌剧的戏剧性，而不是那种悠扬明快的声乐以及简单的器乐伴奏，如果不是为了歌剧的戏剧性，声乐旋律就失去了他的价值，而诗歌与音乐的结合将会使“触动情感”的作用进一步扩大。当时歌剧所采用的“清宣叙调”跟随着歌词的意义，目的只是为了加强音乐对歌剧剧情的表现作用，没有歌词的音乐是空洞的，所以有些人认为这种音乐是歌剧的悲剧或者歌剧本质上败坏的原因。在歌剧之初，这种争论是普遍存在的。

而另一方面，更加实证性的科学家，如笛卡儿(Descartes，1596—1650)，主要集中探索音乐影响感受或者心灵的机制，其前提就是认可音乐能够触发我们的情感，唤醒我们的情感。在此基础之上，笛卡儿认识到了音乐的音程关系或者次要些的节奏对听众的心理有一定的影响，这种影响是如此固定，甚至都有些机

---

① Gottfried Wilhelm von Leibniz, *Epistolae ad diversos* (1712), 154 (to Goldbuch), in *Philosophische Werke*, Ⅱ, ed. Cassirer (Leipzig, 1906), p. 132.

② Leibniz, ' Principes de la nature et de la grace fondes en raison, in *Die philosophischen Schriften von G. W. Leibniz*, Ⅵ, ed. Gerhardt (Berlin, 1890), p. 588.

械了。另外如研究“圣三位一体”与大三和弦之间的关系,似乎要把宗教上的神圣依据纳入到现实生活中的音乐里等等。总之,这个时候,音乐观念开始普遍向情感靠拢,并为其存在寻找依据。

## 二、意大利风格以及法国风格(第一次歌剧之争)

吕利(Lully,1632—1687)之后的法国歌剧延续着高贵简明的特征,多表现重大的历史题材,与古希腊悲剧有着极为紧密的关联;而意大利歌剧则与此相反,他更加注重音乐的重要性,旋律更加通俗易懂,并逐渐形成一种意大利“喜歌剧”风格。

1702年拉古内特牧师(Raguenet,1660—1722)发表了《法国和意大利歌剧音乐之比较》的文章,开始了第一次法国歌剧与意大利歌剧之间的争论。他认为法国歌剧“比意大利歌剧更加完美地进行写作。它们有一个连贯的计划,即使歌词在没有音乐的情况下被表演出来,它们也完全像戏剧作品中的其他段落一样紧紧抓住我们的注意力”。[①] 而另一方面意大利歌剧则是“悲惨的、不一致的狂热,完全没有方向感或者计划……它们的场景包括了琐碎的对话片段和独白,这些往往是在你并不想遇到的时候突然插入,而剧情就此结束了。”但是意大利歌剧有着它自己独立的优越性,那就是它本身所具有的“音乐”品质。它更加注重美妙的音乐所带给人们的影响。从这其中,我们可以清楚地知道,意大利歌剧所具有的取之不尽的创造力与法国作曲家们“狭窄的、受到束缚的”的天才形成了对比。

1704年,勒彻夫(Le Cerf,1674—1707)出版了他的《意大利音乐与法国音乐之比较》一文,以一个中庸保守派的身份起来保卫法国大歌剧的传统。他极度贬低意大利歌剧的地位,他说“想像一个矫揉造作卖弄风情的妇人……以可能的最为迷人做作的方式微笑着、做着鬼脸……但是,她缺乏良好的感受和姿态……但是她没有心灵、没有灵魂、没有真诚;她反复无常,无时无刻不想着另外的地方,被其他的愉快所包围着:这就是意大利音乐的形象”。[②] 意大利歌剧的音乐是能够得到人们的喜爱,但这是对耳朵的一种勾引,人们必须限制这种勾引。

1733年意大利作曲家佩戈莱西(Pergoles,1710—1736)的喜歌剧《女仆作夫人》在意大利首演。1752年该剧在巴黎演出后,引起了法国人对这种体裁的兴

① Francois Raguenet, *Paralele desitaliens et des francois en ce qui ragarde la musique es les operas* (Paris, 1702).

② Jean-Laurent Le Cerf de la Vieville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique francoise* (Brussels, 1705).

趣，并直接导致了法国的“喜歌剧之争”，卢梭(Rousseau，1671—1741)直接参与了这场争论，他记录道：“整个巴黎分成两派，比争论国家大事或宗教问题都要激烈。一派权力大些，人数多些，都是些王公大人、富豪和贵妇人，他们支持法国音乐；另一派更自信、更激烈，都是些真正的内行，一些有才华、有天才的人。”[①]这场争论持续了很长时间，成为了当时法国社会的一件大事，它“不是简单的一部喜歌剧的评价问题。百科全书派的启蒙学者之所以维护这部喜歌剧，是他们感到了他有强烈的现实感和浓厚的生活气息，音乐朴实、单纯、生动，从内容到形式恰好与法国宫廷化的歌剧形成鲜明对比。”[②]

可以看出，上面的歌剧之争实质反映的是音乐美学思想之争，音乐在表达情感的共识之下出现了品味的差别。

## 第五节　启蒙运动与古典主义时期

这一时期是音乐形式要素日渐成熟的时期，器乐音乐已经完全确立了自己的地位，其所具有的巨大潜力正在被不断地得到挖掘。形式与情感的表达得到了均衡的发展。

### 一、拉莫的和声学基础：音乐确立自己的语法规则

作为作曲家，拉莫(Rameau，1683—1764)音乐开始的时候在法国受到了极大的敌意和反对，虽然他自认为是跟随着吕利简单直接的音乐创作的，但他意欲把音乐变成科学的做法，与当时人们把音乐作为体验和感受的表达手段的观念有很大差距。

拉莫的这种选择是以物理学和数学的观点来看待音乐，尤其是和声问题的研究，他在这方面是非常杰出的，基本上奠定了以后音乐的和声结构基础。而他之所以对音乐进行科学的探索，目的就是要最终把音乐当作科学来看待，这样音乐就不仅仅是愉悦我们感官的可有可无的东西。拉莫说：“我的目标就是重新恢复从音乐领域离开的理智的权利。”[③]所以他的音乐研究充满了笛卡儿理性主义的特征。

同样的，他受到了毕达哥拉斯学派数学说的影响，认为由于数的不同，在发出声音的共鸣体内产生了四度、五度、六度的自然和弦，从而构成了大三和弦，而

① ［法］卢梭：《忏悔录》，黎星、范希衡译，人民文学出版社1992年版，第361页。

② 何乾三：《西方音乐美学史稿》，中央音乐学院出版社2004年版，第254页。

③ Jean-Philippe Rameau, *Nouveau systeme de musique theorique* (Paris, 1726), p. 94.

其他的和弦也就因此而产生了。他认为小三和弦是大三和弦的一种不完满的变体。整个丰富的音乐世界就是由大小不同性质的三和弦所构成的。“所有这些和弦,所有这些可爱的旋律,这种无限的变化、优美以及适当的表现力,所有这些情感是由这样的清晰性所导致的;它们都产生于以三度关系安排的两个或者三个音程中,轮流由一个单一的声音开始”。① 在拉莫看来,实际上这种音乐当中的数关系也就是代表了宇宙中神圣秩序的和谐,音乐就是对这种宇宙神圣秩序的模仿,这种模仿不是以往人们认为的对自然情境的临摹,而是对自然界中数学法则体系的认识与应用。这样的观念,就使得他的和声学理论在理性和情感之间避免了一种冲突,也同时避免了他在当时陷入到所谓的法国风格或者意大利风格的争论之中,虽然有时候他不得不卷入其中,因为不论哪种音乐都必然存在着更为重要的数学理性原则,而拉莫正是站在这个原则上进行音乐实践的。福比尼认为:“实际上,他成为了浪漫主义思想家们参考的一个点,预示了后来思想家们的出现。在他们的眼中,音乐是一种不仅仅表现个人的情感和感情的艺术,而且是能够表现宇宙神圣的理智及统一性的、更高层次的语言。”②

## 二、格鲁克和皮切尼的争论(第二次歌剧之争)

第一次歌剧之争之后,虽然法国歌剧和意大利歌剧之间的隔阂并不能完全消失,但随着时间的推移,喜歌剧已经开始逐渐丧失了它辛辣、锋利的性质,出现了循规蹈矩的倾向,而法国歌剧的拥护者们也认识到了其道德家的立场所具有的多多少少的保守性,开始有了折中的倾向。

这时候出现了格鲁克(Gluck,1714—1787)的歌剧改革,可以说为这两种倾向的进一步融合发展铺平了道路。他在1767年《阿尔切斯特》的前言以及之后的论述中,简明精炼地概括了他的歌剧改革主张,归纳起来主要有如下几个方面:①音乐服从于诗歌,避免以往歌唱者所滥用的没有必要的装饰性旋律;②咏叹调和宣叙调之间要适度对比,咏叹调注意人物情感的表达,不要伤害歌词的流动,不打断情绪;③歌剧要简洁、质朴,要令人感动;④提高合唱在歌剧中的地位等等。

格鲁克的思想,实际上深受他的剧本作家卡萨比基的影响,后者曾经明确批评歌剧剧本作家梅塔斯塔西奥的创作,认为其所具有的“甜美”和“音乐性”是反戏剧性的。

---

① Jean-Philippe Rameau, *Traite de l'harmonie reduite a ses principes naturels* (Paris, 1722), Introduction.

② [意]福比尼:《西方音乐美学史》,修子健译,湖南文艺出版社2005年版,第160页。

所有这些，使格鲁克的歌剧改革超越了法国歌剧和意大利歌剧，导致了跨跃民族的歌剧形式的确立，使得歌剧这种形式逐渐成为了西方音乐历史中不同民族、不同国家的人民所共同喜爱的音乐类型。

### 三、奏鸣曲式

随着奏鸣曲式的产生，音乐第一次找到了内部结构布局的完满性，它综合了人们对调性和声的研究与实践以及对以往各种音乐体裁的抽象归纳，同时也标志着器乐艺术真正得到了独立的发展。正是随着奏鸣曲式的成型，才随即出现了西方音乐史上最为耀眼的一大批维也纳古典主义的伟大作曲家，也为形式主义的美学思想提供了一个有利的例证。

当歌剧形成并逐渐得到发展，在不同的国家产生了不同的反响并且引起了激烈争论、吸引了人们的全部目光的时候，奏鸣曲式这一音乐内部建构规则也逐渐确立起来，它的确立是如此的顺利，几乎没有引起任何人的反对。“整个器乐音乐的发展，从托卡塔到三重奏鸣曲、从大协奏曲到独奏协奏曲、从高度技巧的交响曲到嬉游曲，似乎建立了一种最终导致不可避免的奏鸣曲式的逻辑发展道路”。[①]

## 第六节　浪漫主义时期

这一时期是人类情感的表达成为音乐第一需要的时期，音乐成为了最浪漫的艺术形式，它以自己不断创新壮大的纷繁形式承载着人类浓郁的情感内涵。

### 一、浪漫主义精神的表达：瓦肯罗德、霍夫曼

瓦肯罗德（Wackenroder，1773—1798）是最早的浪漫主义音乐精神的表达者，他的著作显得过于零碎而浅显，充满着过多天真的激情，但其中的新精神、非理论性和非系统的方法都在浪漫主义早期的敏感性上起到了重要作用。他认为音乐是情感最本质的根源，相对于其他艺术形式来说，情感更应存在于音乐当中。“没有其他的艺术形式具有这些充满了极乐精神的自然材料”。同时，他完全从个人的角度看待与人们的思想情感有着紧密联系的音乐，通过他的个人体验，他强化了音乐的不确定性和难以捉摸的品质。词语表达音乐是困难的，因为音乐表达的是情感本身，而情感的真正本质是不能用语言来表达的。他有一个

---

① ［意］福比尼：《西方音乐美学史》，修子健译，湖南文艺出版社 2005 年版，第 194～195 页。

比喻,“语言能够列出所有河流流动中所发生的变化,而音乐却给了我们河流本身”。

在此基础之上,他反对用科学研究的方法来“分析”音乐,认为“他将会用最为狡诈的埋伏来打败它,随后惊喜于自己的力量”。[1] 然而,他认为音乐与数有着类似宗教性质的紧密联系,只是这种关系不能让我们通过研究而得到。

霍夫曼(Hoffmann,1776—1822)通过传记小说、散文等形式对贝多芬、帕勒斯特里纳、莫扎特等古典主义作曲家的描绘,把这些人物的音乐精神带入到了浪漫主义时代。站在浪漫主义立场之上,霍夫曼认为这些古典主义作曲家都或多或少地具有浪漫主义精神,而贝多芬则是古典主义的最高峰:“海顿浪漫主义地理解了人类生活的任性方面。对于大部分公众来说它是更容易理解和把握的。莫扎特更进一步地唤醒了隐藏在我们当中奇迹般的超人因素。但是贝多芬的音乐能够启动恐怖、敬畏和悲痛的杠杆,这就是为什么他唤醒了真正是浪漫主义本质的无限向往。因此他是一个彻底的浪漫主义作曲家。”[2]霍夫曼用浪漫主义的语言充分肯定了贝多芬崇高的英雄精神,并把它看作是浪漫主义精神的完全表达,贝多芬对音乐热情表达的渴望及其崇高的艺术品格都代表了浪漫主义艺术的特征。

## 二、李斯特:标题音乐

虽然大家熟知的维瓦尔第的“四季”、贝多芬的“田园”交响曲都已经采用了具有描述性的标题,但是直到浪漫主义时期,标题音乐才不是作为一个孤立的现象,而是作为一种音乐创作的类型确定下来。西方音乐在古典主义时期器乐艺术的高度发展之后,器乐音乐似乎成为了最具表现力的艺术形式,然而在器乐音乐经历了一段时间的高度发展之后,音乐与诗歌的融合又变得不可避免,继柏辽兹《幻想交响曲》之后,李斯特极力从实践和舆论上推动着标题音乐的发展,他认为纯粹的器乐音乐有着先天的不足,“绝对”音乐的作曲家“不能够告诉人们他的欢乐与笑声,并不能告诉人们他的疲劳或愿望,他是不关心公众的,只能够让欣赏他的同僚感兴趣”,[3]这样的作曲家“将没有能力创造新的形式,不能赋予它新的生命”,只有诗人—音乐家才能够扩大其艺术的疆界,他可以“通过打破阻止他

---

① Wackenroder, *Das eigentumliche innere Wesen der Tonkunst...*, in *Werke und Briefe*, I (Jena, 1910), p. 184.

② Hoffmann, *Beethovens Instrumental-Music* in Gesamtausgabe.

③ 本节相关引文译自 F. Liszt, ‘Berlioz und seine “Harold-Symphone”’, in *Gesammelte Schriften*, Ⅳ, ed. L. Ramann (Leipzig, 1880—83).

想像力自由飞翔的束缚"做到这一点。也正为因如此,交响诗在李斯特看来是未来唯一的音乐,因为这样的音乐能够传达具体的普遍性。

从某种方面来说,李斯特的观点是浪漫主义时期器乐音乐发展到一定阶段,开始进一步扩大音乐创作灵感源泉的必然结果,虽然很多浪漫主义作曲家,比如门德尔松非常强调纯粹音乐的明确性,但与诗歌的结合所具有的描绘上的优越性是必然的,器乐音乐与其他艺术形式的结合也是不可避免的。

## 三、瓦格纳:音乐与其他艺术的融合(第三次歌剧之争)

瓦格纳(Wagner,1813—1883)在歌剧领域的革新,主要是他想要创造一种综合的艺术形式,这就是他所谓的"乐剧"。其实从歌剧开始,人们努力把各种艺术形式,比如诗歌、音乐(主要是这两者)、舞蹈、舞台美术等要素完美地综合在一起的愿望就一直没有中断过。只不过瓦格纳把这种观点加以明确,并且在实践中创造了他所谓"包括了所有艺术形式的作品"的乐剧。

瓦格纳所强调的乐剧与歌剧的主要不同在于,后者不是音乐占有主导地位,就是歌词占有主导地位,而乐剧则既不是一种音乐类型,也不是一种文学类型,而是一种强调戏剧性在这种艺术形式中占有中心地位的概念。他认为传统歌剧当中的基本错误是"表现物(音乐)的含义被认为具有唯一的目的和结果,而真正的目的(戏剧)由于特殊的音乐形式的原由而受到忽视"。[①] 音乐虽然能够具有强烈的表现性,但它并不是独立的,并不能担当起表现戏剧的终极任务。虽然当时纯粹的器乐音乐已经在浪漫主义时期达到了其历史的最高峰,器乐音乐的表现力已经达到了前所未有的境地,但到了瓦格纳时代,人们似乎更加喜欢比器乐音乐更加具有表现力的艺术形式,人们渴望更加宏大、渴望更多的表现。瓦格纳就是应这种观念而出的,他把乐剧当作艺术形式得以再生的最终完成,音乐在异化自身的过程中达到了完满的形式。

瓦格纳的这个观点,尤其他逻辑上的缘由,是受启蒙运动思想的影响,他认为原始语言才是我们的词语和音乐真正的来源。音乐即使经过了高度的发展,仍然"还没有达到确定的一种感觉力",[②]虽然他能够传达人们的情感,但这种情感是没有个性的,是共同的;而当时的诗歌在瓦格纳看来则是更多地注重解释和分析,但无意识中隐藏了情感的真实性。只有综合两种艺术形式才能够避免它们各自的弱点,并在这种融合当中恢复各自的本性,音乐这一艺术之花只有在词语这种具有男性力量的灌溉之下才能够孕育出美丽的花朵。这其中的词语不是

---

① Richard Wagner, *Oper und Drama* (Leipzig: Reudnitz, 1887), p. 57.

② 本段注见 Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (Leipzig, 1849).

无聊的填充物，而是“没有休息的流浪者们坚定的避风港，是照亮无限渴望的黑夜当中的光明……它们是被贝多芬当作音乐创造至高点上皇冠般的词语；这个词语就是——欢乐！”音乐与诗歌互相补充、铸造和实现的新艺术形式是“艺术的最高形式——未来的艺术作品”。

瓦格纳把这一宏观艺术形式的概念加以突出强调的原因，在于他所一贯坚信的革命是一种“人类再生”①手段的观念。在受到了巴枯宁的影响并参加了1849年的德累斯顿起义之后，瓦格纳形成了自己的革命观念，他专门撰文《艺术与革命》阐明自己的观点，认为不只是资本主义社会，而是长时期以来犹太人基督教都成为了人们自由的禁锢，“基督教以上帝不可思议的爱，来判定人类当中毫无荣耀感及充满悲恸的存在，但是上帝并没有把人类创造成为快乐的、并自我意识到的存在，而是把他监禁在令人讨厌的地牢当中。”基本上影响着所有西方人的基督教，在瓦格纳看来就成为了人类的否定力量，在这一点看来，希腊艺术反而是与人类协调发展的形式。而瓦格纳所要实现的德国歌剧，其目的就是要对整个人类进行救赎，而乐剧这种新的艺术形式正是为人类的再生而准备的。

## 四、哲学家黑格尔、叔本华、尼采眼中的音乐

18～19世纪是一个美学建构的时代，出现了哲学史上最伟大而深刻的一系列哲学家，如康德、歌德、黑格尔、叔本华等等，他们成为了西方古典主义哲学的支柱。音乐艺术也不可避免地在他们的哲学体系中充当着重要的角色，而他们对音乐的思考则不是从音乐的本体实践，而是从一个宏观的哲学视野，从一个现代哲学家的角度全面地审视了音乐的地位及其哲学特征。这从某种程度上来说为音乐找到了哲学上的支点，确立了音乐的地位。

1. 黑格尔

黑格尔（Hegel，1770—1831）是当代德国古典哲学的集大成者，音乐在他的哲学体系中具有了精细的划分，获得了明确的地位，这些主要都阐述在他的《美学》中。他确定艺术有三个发展阶段：象征性艺术、古典主义艺术和浪漫主义艺术。绝对理念外化为艺术形式，而各种艺术形式又通过不同的艺术发展阶段不断向上攀升，最终一步步靠近并回归绝对理念，完成绝对理念自身否定之否定的过程，但这种回归是在更高程度上的回归，是螺旋式的上升，绝对理念因此而向前发展。

第一个阶段是象征性艺术阶段，主要艺术形式是建筑，它们所具有的精神性内容很少。第二个阶段是古典主义阶段，主要艺术形式是雕塑，精神性内容得到



① 本段注见 Wagner, *Die Kunst und die Revolution* (Leipzig, 1849).

了均衡的表现。而第三个阶段则是浪漫主义艺术形式,可以在绘画、音乐和诗歌等艺术形式当中体现出来,这时候精神性内容得到了充分的表达。在这三种艺术形式当中,也有高低之分:绘画艺术能够通过可见的形式表现精神内涵,是"外在的第一次内化",[①]处在最低的位置,音乐艺术处于绘画的对立面,它的表现形式是一现即逝的,其主要的意义在于表现"人的心灵,亦即单纯的情感"。而诗歌艺术则由于用精神来表现精神世界的观念,不同于绘画诉诸于观照,也不像音乐那样诉诸于观念性的情感,因而处于最高的地位。而正因为如此,诗歌就不仅仅是诗歌,它还代表了艺术开始消解的征兆,成为艺术向宗教和哲学转换的契机。

对于音乐来说,实际上黑格尔赋予了它极为特殊的地位。在与建筑艺术相比较之后,他认为"迅速消逝的声音世界却通过耳朵直接渗透到心灵的深处,引起灵魂的同情共鸣"。这就是作为时间艺术的音乐相对于空间艺术所具有的不同,或者说优越性。音乐是唯一"不需要把外部媒介和内部精神内容分离开的"的艺术形式,"声音就凭这个基础,渗透到自我里去,按照自我的最单纯的存在把自我掌握住,通过时间上的运动和它的节奏,使自我进入运动状态"。虽然可能音乐所具有的时间尺度是具有各自的独立性,但不论怎么样,这种转瞬即逝的特征使得音乐能够表现"一种纯粹意义上的自我",因此音乐就能够使我们的心灵不受约束,能够辟出一片自由的境界,使人从情感的感受中恢复过来,单纯地感受自身。所以在黑格尔这里,音乐实际上已经取得了很高的哲学地位。

2. 叔本华

叔本华(Schopenhauer,1788—1860)作为黑格尔绝对唯心主义的反对者,唯意志论的创始人,他在音乐方面相对于黑格尔来说也有着不同的观念,他更从情感上全身心地给予了音乐一个中心地位,把它当作了哲学的顶点。他的这些观点主要表述在《作为意志和理念的世界》一书中。

在叔本华看来,各种艺术形式按照其艺术等级或高或低,都有其地位,相对于其他艺术形式而言,音乐有着特殊的优越地位,"不像其他的艺术,它并不表达理念或者意志客观化的等级,而是直接表现意志本身。"[②]在所有艺术的等级当中,音乐排在最高位置,只有真正的天才才能够达到。音乐是世界的一种副本,对音乐的解释,更是一种通过概念对世界进行的充分复制,这样,它就与哲学有着极为相似的地方。站在哲学家的立场上,叔本华对于音乐本体的哲学分析过于牵强,比如,他认为和声化低音"是意志客观化最低级的等级","旋律取之不尽

---

① 本节注见 Georg Wilhelm Friedrich *Hegel*, *Ästhetik*, ed. Lukacs (Frankfurt, 1935).

② 本节注见 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Darmstadt, 1968), Ⅲ, p. 252.

的可能性对应着充满了不同个体、外貌以及生命过程的自然的取之不尽的丰富性”等。这些论点由于个人化的理解，而难于被我们所认同；但不论怎么样，他认定了音乐与情感之间的联系，或者说音乐的世界就是情感的世界。更进一步，音乐将不能“表达这种或者那种特殊明确的愉快，悲伤、高兴或者安静的心情；而是愉快、忧伤、疼痛、荣耀、高兴、欢喜、安静的心情本身，多少有些抽象（它们必要的品质），没有附加物，因此也就没有它们的动机。”这样，音乐看似情感的类似物，而实际上音乐就使自身成为情感的化身。

对于歌词，叔本华认为不同于纯粹的器乐音乐，在歌剧当中，歌词比音乐更加重要，音乐应当服从歌词，虽然这样，就会导致“如果音乐非常紧密地与歌词相联系，它就会让自己顺应这一情况，努力使用一种不属于自身的语言”。从这一点上来说，虽然他非常强调纯粹音乐的重要地位，及其与情感的紧密联系，但他也同时没有否定音乐与歌词成为统一体的可能性。不同的歌词能够通过相同的音乐来表达，因为音乐所要表达的情感是普遍意义上的情感。

3. 尼采

尼采（Nietzsche，1844—1900），在他的第一部哲学著作当中就给予了音乐以至高无上的地位。在《悲剧的诞生》中，他认为音乐是哲学的最高峰，不仅仅是带给人们快乐。在希腊艺术中，有两个对立面，太阳神阿波罗和酒神狄奥尼索斯，前者是阳光的、表现的艺术形式；而后者是非造型的艺术（音乐）的代表，是悲剧性的、醉酒似的对快乐的追求，或者更进一步说，是与人类的原始本能相联系的。音乐一旦失去狄奥尼索斯特点，它就变成了“现象的一个可怜的复制品，因此永远比现象本身更加贫穷”。[①]

当时的歌剧文化，就是尼采所认为的反狄奥尼索斯精神的音乐形式，“它以令人担忧的速度成功地剥夺了音乐广阔的狄奥尼索斯使命，并且给它加上了一个嬉戏的形式以及快乐的特征。这种改变也许只有埃斯库罗斯风格的人，转变成兴高采烈的亚历山大风格的人能够与之相比较”。这里，音乐是仆人，而歌词是主人，这是一种颓废的倾向，音乐虽然明朗犹如太阳，却不能进入我们的心灵。

从这一点出发，尼采先是极力赞扬瓦格纳的歌剧音乐，因为他认为，瓦格纳的音乐才有浓厚的狄奥尼索斯因素，但不久之后，尼采又强烈地反对瓦格纳，因为，在赞同瓦格纳的音乐能够救赎世界的观念之后，他又发现后来的瓦格纳远远地背离了这条道路，把音乐的悲剧转变成一种安慰的手段，甚至转变成为宗教，缺乏了真正的战斗力。

---

① 本节注见 Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Die Geburt der Tragodie aus dem Geiste der Musik* (Leipzig, 1872), xvii.

## 五、汉斯立克:音乐的形式主义

在浪漫主义时期,真正能够引起根本性争论的理论问题直到汉斯立克(Hanslick,1825—1904)才出现,只有他才真正对整个浪漫主义者所信奉的音乐情感的绝对统治地位产生决定性的颠覆,其观点和由此产生的争论在当时及以后的音乐领域产生了巨大的影响。汉斯立克的著作《论音乐的美》,成为了音乐美学领域有史以来最重要的文献。

"在汉斯立克那里,我们可以发现技术人员那样的简明,学者的那种分析的客观性,以及人们用来处理明晰界定的问题时所使用的精确术语。"[①]很明显,汉斯立克的音乐观点明显受到了康德的影响,认为艺术包括形式而不包括表达,能够表达个人感性的词汇,比如"可怜的"、"高贵的"等等,并不能够真实反映音乐所具有的特殊特性。对于汉斯立克来说,瓦格纳的音乐就代表了整个浪漫主义文艺观的最高表达,他的乐剧的观念就是各种艺术形式从属于人类情感的终极表达。

汉斯立克认为音乐是纯粹形式的,虽然有的时候它可以在我们心里产生某些情绪的变化,但他认为这是音乐所产生的结果,并不是音乐自身当中的情感所导致的。只要音乐能够产生美,它就是没有目的的,并不是由于描述了什么而具有了什么表达的能力,"作曲家所表现的观念,首先和主要的是纯音乐性的观念"。[②] 换句话说,音乐所表达的就是它自身,是它自己本身所具有的特性成为了它的表现力的对象,除了形式,音乐是不能表达自身之外的什么东西的。这种对音乐所具有的形式因素的强调非常重要,音乐对表达情感内容的努力在汉斯立克那里得到了否定,他试图建立一种音乐本身所特有的美的美学。与演讲语言相比,音乐并不传达之外的什么意思,声音在音乐中是目的,也就是完全的、绝对的观照对象。也就是说,音乐除了自身之外什么都不表达,音乐的意义就在自身当中,甚至可以说,"音乐的内容就是乐音的运动形式"。[③] "充满了生命能量的思想和情感充满了音乐有机体,体现了美和匀称",这种观点,很显然与康德在他的《判断力的批判》中的观点相接近,艺术形式都被他们看作是一种本身的结果;它不可能是"一种对于意图的表现"。

这样,放弃了浪漫主义所关注的情感内容,汉斯立克把统辖音乐现象发展的

---

① 参见[意]福比尼:《西方音乐美学史》,修子健译,湖南文艺出版社 2004 年版,第 271 页。

② [奥]汉斯立克:《论音乐的美》,杨业治译,人民音乐出版社 1978 年,第 17 页。

③ 同上注,第 39 页。

内部原则,也就是音乐逻辑或者语法结构与习俗或者历史发展相联系起来。音乐形式被发明出来,是在特定的历史当中存在的,随着历史的发展音乐也会老旧过时,“没有一种艺术,像音乐那样快地用旧了许多形式。转调、终止法、音程进行、和声联接在50年后,甚至30年后,就已用旧,以致有才思的作曲家不再能利用旧形式,他不断被迫着去创造新的、纯音乐的手法”[①]我们必须“去除这种(当今)认为音乐体系是自然中的固有元素的错误观念”。音乐的本质不是自然的,而是具有音乐本身特点的,也就是不断地变化和发展、不断地复苏和更新。

## 六、音乐学学科的确立与研究

1. 作曲家个人传记以及“音乐学”的确立

这一时期,音乐史当中最早的作曲家个人传记开始出现,包括了像帕莱斯特里纳、巴赫和贝多芬等这样一些有创造性的作曲家,并且作家对他们的评价具有了英雄般的特征。如1802年福克尔关于巴赫的第一部传记,巴伊尼关于帕莱斯特里纳的传记;1859年约恩(Otto Jahn)对于莫扎特的研究;马尔克思(Adolph Marx)对于贝多芬的著述等等。这些传记的出现表明了音乐艺术开始有了自己比较独立的记录方式,研究音乐的独立意识开始加强。

2. 对音乐的深入思考:斯宾塞、孔巴略

之后,音乐学又产生了新的研究兴趣,开始了对音乐本身规律性问题的思考,于是一个古老的问题就再次出现,那就是音乐的起源问题。由于受到了达尔文进化论的影响,音乐学家们似乎找到了一种能够从实证角度考察这个问题的思路,其中比较著名的人物是斯宾塞。

斯宾塞(Spencer,1820—1903)认为,音乐起源于人类对发泄过剩的生命精力的需要。但与格尼认为的音乐是男性吸引女性的性别冲动的产物的观点不同,他认为不同的音乐类型是基于不同的生活背景(如打猎、劳作等等),所以性别冲动只是这其中的一个原因;同时他还反对了瓦勒申科所认为的音乐起源于人们对节奏冲动的观点。斯宾塞认为,音乐类似于人类的语音,是人们有关于激情的语言的重要一部分,这是人类在满足了人们直接需要之外的,所必然拥有的力量,而声音的变化则直接表达了人类的激情(或者说情感),比如情感的强度与音程的宽度有关,声音的高低则对应着情感的起伏等等。

从生物进化论导入音乐起源问题研究之后,音乐学者们开始更进一步研究各个历史时期音乐风格变化的原因。帕里认为“这种多少有些不成熟时期的发



① [奥]汉斯立克:《论音乐的美》,杨业治译,人民音乐出版社1978年,第48页。

展，表明了所有事物从均匀性到不均匀性以及明确性的必然倾向”。[1] 这种从更加宏观的哲学性上的考虑，使得他更加具有实证主义哲学的味道。

法国音乐学家孔巴略(Combarieu，1859--1916)，是第一个有体系地研究音乐社会学的音乐学者，他最先把德国的音乐学思想和方法传入法国。他的著作《音乐，其法则及其演变》是真正考察音乐作为娱乐来源的理论。他的出发点是，自认为是科学的理论来进行音乐研究而又能够获得完美的结果是不现实的，只有把情感与声学、心理学、数学、历史、哲学和美学等各种学科的研究联系起来，才能够获得比较真实的结论，因为这样才会视野更开阔，结论更可靠。

他认为“音乐是一种思考声音的艺术”。[2] 由于音乐本身就代表了一种思考，它就成为了一种语言。与真正的语音所不同的是，它是人们的一种独特的思考方式和理解方式，音乐能够完成其他语言所不能达到的境地。语言，似乎就只是对事物表面现象作描述，并不能真正深入到内心世界；音乐，才真正能深入到内心世界。

不同的历史时期，以及不同的地域文化背景都会产生不同的音乐风格样式，这取决于当时这个人类团体所具有的共同的思想和情感方式。从这个角度上来说，对音乐现象的考察，必然要重视产生这种音乐现象的社会历史文化背景。道理很简单，音乐的产生是必然要受到某些社会因素的制约。

另外，很重要的一点是，孔巴略意识到了调性只是音乐历史发展中的一个阶段。调性非常重要，这是使音乐能够被我们所理解和掌握的一个基本前提。它起码要注意到人类听觉的适应性，超过了这种适应性，音乐对我们就没有了意义。

3. 音乐物理学和心理学的发展：赫尔姆霍茨、里曼

赫尔姆霍茨(Helmholtz，1821—1894)从和声与自然泛音列的关系上面，理解自然大调与人类的听觉之间具有天然的对应性，这种关系是具有自然物理学基础的，因而是不需要证明的，具有最自然基础。但是从这一出发点，并不能得出小调也与我们的听觉之间具有天然的联系，在这一点上，赫尔姆霍茨认为“非常适合于头脑的不清楚、模糊和没有形成的结构，或者适合于对凄凉、沉闷、高深莫测以及神秘、粗鲁和任何冒犯了艺术优美的东西；——对于这些事物，我们需要小调的帮助。”这种关系没有自然泛音列的基础，因此小调相对于大调来说处在附属的地位，但小调适合了人们特殊的心理倾向，就是说也会有人们的情感能够对应着小调性的音乐风格，所以从心理学的角度来说，小调与大调同样具有着

---

① C. H. H. Parry, *The Art of Music* (London: Kegan Paul, 1893), p. 169.

② Jules Combarieu, *La musique, ses lois, son evolution* (Paris: Flammarion, 1907), p. 7.

存在的依据。虽然赫尔姆霍茨实证主义的研究方法，使他的观点更多地靠近汉斯立克的形式主义观点，但他也同时认同音乐是一种情感的语言这一浪漫主义观点，他看到了音乐对于文学要素在内容表述上的无能为力，但却有自身表现的灵活性，甚至认为音乐能够“抓住和模仿一种情绪……与某种特殊的情感相联系”。

里曼(Riemann，1849—1919)更多地从心理学的角度来看待音乐，他认为音乐能够表现人们内心最深处的事物，“除了表达感情之外，绝对音乐别无其他企图”，[①]这是因为音乐具有天生的表现力，它比任何其他艺术形式都更直接和完全地传达着内心的情感。这种表现力能够把所要表现的信息传达给每个人，而不受个人主观性的影响，因为每个人都有着独立的生命知觉，而音乐的表现在沟通这种生命知觉上是共通的。他认为纯粹的器乐音乐应当是音乐的高级形式，整个音乐历史发展的趋向就是一个逐渐从诗歌、舞蹈当中释放出来，向着独立的器乐音乐发展的过程。但最终他的观点是调和的，“既不贬低直接表达主观情绪的绝对音乐，也不蔑视借歌词之助引导听者走向崇高境界的声乐艺术”。[②]

随着音乐学学科的确立，音乐理论研究已经不只停留在对作曲家传记的陈述和研究上，而开始从当时各个不同的研究前沿关注音乐，其中物理学、心理学是比较重要的方面。但这种早期的跨学科研究仍然处在初级阶段，并不能为音乐学的发展提供特别全面的帮助。

## 第七节　20世纪的西方音乐美学思想

20世纪西方音乐在调性中心瓦解之后，除了产生序列音乐、偶然音乐、电子音乐等一系列试验性音乐流派之外，也同时出现了新古典主义音乐、民族主义音乐等在传统风格上进一步发展的音乐类别，音乐舞台前所未有地缤纷多彩。而多样化的哲学思潮对各种音乐类别的生长更起到了推波助澜的作用。音乐与哲学结合得更加紧密。

### 一、十二音音乐的美学：音乐哲学超越音乐自身

1. 勋伯格：和谐与不和谐之间界限的取消

勋伯格(Schoenberg，1874—1951)的出现代表了20世纪初音乐语言根本性的变革，引发了西方音乐领域翻天地覆的变化。我们要理解勋伯格就要理解他

---

① ［德］里曼：《音乐美学要义》，缪天瑞、冯长春译，上海音乐出版社2005年版，第73页。

② 同上注，第110页。

所处的那个时代，资本主义的高度发展，“一战”的阴影等等，都是构成当时人们对古代均衡完美音乐观念产生动摇的原因。对于勋伯格个人来说，他更加强调音乐的个人化倾向，他说“如果是艺术就不是针对所有人的，如果是针对所有人的，就不是艺术”。[1] 这一观念前提为他之后创造十二音作曲技术在思想上扫清了道路，他预见到了在十二音技术理论的诞生之时，所必然要遭受到人们情绪的对抗。

勋伯格创立十二音作曲技法，其理论前提并不是要强调调性与无调性、和谐与不和谐之间的对立，而是相反，他意欲取消和谐与不和谐之间的界限，他认为如果一个人由于“非常熟悉更加偏僻的和谐（也就是不和谐）逐步取消了理解上的困难，最终不只承认了主七和弦以及其他七和弦、减七和弦和增三和弦的释放，而且承认了在瓦格纳、施特劳斯、穆索尔斯基、德彪西、马勒和雷格”[2]等人中所发现的更偏僻的不和谐。在这种情况下，听众对不和谐的认知能力的增强而产生的接受程度的不同，最终将导致这种不协和在某种程度上接近甚至等同于协和，“在这一前提下的风格把不协和当作就像协和一样，并且与调性中心断绝关系。为了避免一个调的建立，转调被取消了，音乐转调意味着离开一个建立起来的调性而建立另外一个调性”。[3] 因此，和谐与不和谐之间界限的取消，就在根本上对文艺复兴以来直到浪漫主义所建立起来的枝繁叶茂的调性音乐世界进行了土崩瓦解式的颠覆。

由于调性及其调性功能的瓦解，作曲家因而就面临着大量的可能性，如果没有新的创作规则，将会陷入到音乐创作的混乱之中，这也是勋伯格所不愿意看到的，他认为在音乐当中“没有无逻辑的形式，没有缺乏整体性的逻辑”；[4]因此编制创作音乐的结构主义方法是必需的，脱离了传统调性逻辑布局，勋伯格采取了躲避人们的听觉感受，更加从音乐构成要素的组合可能性方面寻找出路的办法，这种新的方法虽然会与受众产生普遍的对立，但它的出发点并不是非人性的、形式主义的；却是对整个人类社会、民族都充满了信心，只不过他发现了传统的和声体系，自从拉莫统一起来以后，都是在音乐创作实践当中努力建立一种统辖整个音乐世界的规则，这一规则没有例外。在和声体系的不断完善过程中，例外逐渐减少。而勋伯格则针对这一观念产生了质疑，他认为“艺术的原则……主要是

---

① Schoenberg, 'New Music, Outmoded Music, Style and Idea', *Style and Idea*, p. 102.

② Schoenberg, 'Emancipation of the Dissonance', *Style and Idea*, pp. 104～5.

③ 同上注。

④ 同上注。

由例外所构成”。[1] 实际上这种例外，这种非传统调性音乐中所能够体现的音与音之间孤立的关系，是作曲家深刻地反映当时社会生活的结果，是作曲家更具音乐表现力的体现。

对于勋伯格的十二音作曲技法，莱博维茨认为它特别适合于“现象学”的还原过程。“通过取消调性体系，他在某种意义上把自己置身于任何先验的音乐模式之外……这种研究方法(就像他把音乐世界放到括号当中)非常类似于胡塞尔的‘现象学还原’的过程。”[2]这是现代理论对十二音体系的一种学术支持的尝试。

2. 后威伯恩主义：勋伯格已死与音乐语言和结构的开放性

勋伯格的学生威伯恩(Webern，1883—1945)把十二音作曲技法推向极端，从一个更加开放的角度来探索勋伯格所开创的新领域，他的音乐几乎就是理智的产物，而根本不顾及音乐性的存在。威伯恩的探索开创了之后的许多新涌现出来的、具有实验形式的音乐类型，如电子音乐、偶然音乐、具体音乐、点描派以及空间音乐等等。这些派别在创新和试验性上比之威伯恩又有过之而无不及，甚至使得人们把威伯恩之后的许多创新音乐家称之为“后威伯恩主义”。可见这种新的音乐创作理念与勋伯格的观念已经具有天壤之别。所以，布列兹(Boulez，1925—　)1952年发表了著名的论文“勋伯格已死”，指出了勋伯格之后音乐领域的巨大变革。

后威伯恩主义作曲家们似乎失去了音乐性的创作热情，而是更注重音乐观念的哲学化，他们的音乐作品往往是其哲学观念的感性证明。而电子音乐的出现，则从根本上开始动摇传统的音乐观念，它不但打破了传统关于调性的概念，更打破了关于音乐基本构成要素的音高音色的概念，作曲家可以从更加原初的声音本身来思考音乐的形式，从而不考虑传统音乐规则当中的一切原理，可以这样说，电子音乐真正证明了传统音乐语言的“解构”。

这样，与传统音乐自我构筑统一形式的方式不同，在这种音乐当中，每一个音都自我独立地存在着，它不再依附于任何系统，具有了绝对价值，这样的音乐具有了“开放性”，它不但对自我开放，而且要求作曲家、演奏家和听众共同参与音乐的活动当中，音乐对各种可能性敞开了大门。

从另一方面来说，这种现象是由所谓的专业作曲家阶层经过了一定时期的转化而产生的必然结果，作曲家阶层作为自食其力的专业团体，创新性成为其自

---

① Schoenberg, *Harmonielehre* (Leipzig, 1911), p. 5.

② René Leibowitz, *Introduction á la musique de douze sons* (Paris: L'Arche, 1949), p. 101.

身得以证明其存在价值的重要标准。在这个时期，传统美学上的音乐性由更多的流行音乐家或历史上的音乐巨人所占据着，与这些团体的抗衡对于后来的专业作曲家们来说必然显得有些吃力，同时社会也不再继续拿这些传统的音乐标准来看待这些作曲家们，于是，基于专业音乐本体自我发展的需要，专业作曲家们必然要高喊创新的口号，以证明其自身存在的价值。

## 二、斯特拉文斯基、苏珊·朗格：音乐的形式主义

1. 斯特拉文斯基

作为"新古典主义"风格的代表人物，斯特拉文斯基（Stravinksy，1882—1971）提倡"纯音乐"，"尽量使听众集中注意力于音乐本身，而不是借助音乐以外的手段，如文学、绘画等。"[①]其音乐显现出均衡、完美、适当控制的特点。"斯特拉文斯基试图把自己当作一个早期的中世纪工匠，使用着适合于自己的材料，把它加以秩序化，做成一个人工作品；"[②]音乐如此就变成了作曲者理智的产物，而不是激情的产物，这样的音乐似乎具有自己的自律性，作曲家只能够按照它应当发展的情形去发展它，也就是音乐与作曲家之间达成某种协作的时候，作曲家实际上是适应了音乐作品所具有的规律，并按照这种规律进行着创作。这时候，音乐作品是不能表现任何东西的："我认为，就本性来说，音乐必然没有力量表达任何东西。不论是一种情感、头脑中的一种态度、一种心理的情绪、或者一种自然想像，等等，表现从来就不是音乐的固有品质。"[③]因此，作曲家只要把音乐形式本身安排得当，就达到了创作的目的，这也就是作曲家的任务和职责。而在这样的音乐组织当中，斯特拉文斯基更加强调时间因素在音乐作品当中的作用，他认为音乐"预示了某种对于时间的组织"，[④]很显然，其重要的早期作品《春之祭》中精心设计的、突破了小节线和重音强弱交替变化的节奏颠覆传统的节奏规则，表明了作曲家对时间因素的重视和独特见解，即时间因素在音乐创作中的强调。

2. 苏珊·朗格

符号学是20世纪兴起的一门重要学科。朗格（Langer，1895—1985）努力把这种研究抽象语言符号的学科应用到了音乐等艺术领域，从而建立了具有不同于欧美音乐美学特点的独特美学体系。

---

① 钟子林：《20世纪西方音乐》，中央民族大学出版社2006年版，第39页。

② [意]福比尼：《西方音乐美学史》，修子健译，湖南文艺出版社2004年版，第290页。

③ Stravinsky, *Chroniques de ma vie* (paris, 1935), I, iv.

④ Stravinsky, *Poétique musicale* (1952), p. 21.

一般符号学认为，语言等抽象符号都具有“能指”和“所指”[1]两个部分，其特点就是这两者之间具有超然的对应性，并不是具有直接的平行性；同时这种符号系统具有明确的语法规则，可以通过这种习得的规则构成抽象的语句，并且能够翻译成其他语言而内涵不变。

在苏珊·朗格看来，音乐虽然属于符号系统，但与语音等抽象符号系统有着明显的区别，她认为“音乐不是情感的原因或者处方，而是它们逻辑上的表现”。[2] 这里可以看出，苏珊·朗格把音乐与情感之间的关系确定为音乐这一符号的“能指”与“所指”，音乐与情感之间的关系虽然具有符号特征，但不同于语言符号体系，这其中，音乐与情感之间的关系就不是那种超然的对应性关系，音乐在形式上表现了情感所表现出的逻辑，所以，音乐符号是“表象性符号”（或者“不完满的符号”），这种符号不同于抽象符号的那种“透明性”，是“彩色的”。音乐所表现的就是其自身，但音乐所表现的这种自身性，却与情感有着内在的“逻辑上”的相关性，由于音乐并不具有抽象语言符号的确定性，它只在自身的上下文当中才有意义，因此这种音乐与情感之间的相关性也就不具有了类似语言符号的那种确定性，所以在她看来，音乐所具有的“符号性”还不能在严格意义上被称作语言，更不能作为具有人类信息交流作用的符号，情感内容这时候不能从音乐这种形式当中分离出来。

### 三、迈尔：音乐的心理学解释

美国音乐学家迈尔（Meyer，1918—　）的《音乐的情感与意义》（1956）一书主要运用了情感心理学和格式塔心理学来研究音乐的情感与意义。

关于音乐的意义，他认为具有两种派别：一种观念认为音乐的意义只存在于音乐的自身当中，并不涉及音乐以外的诸如概念、活动、情感之类的人类活动，迈尔把这种观点称之为“绝对论者”；另一种观念则更加强调这种音乐之外的东西，包括了理性概念领域和情感领域，他把这种观念称之为“参照论者”。对于这两种对立观点，迈尔看到了它们自身所各自具有的合理方面，例如，音乐的“绝对论者”所强调的从音乐内部关系当中来考察音乐的意义，这是不无道理的，是我们揭示音乐本质所必然要走的道路，但如果完全否定了音乐之外因素的作用，那么音乐自身的意义也就失去了外部的动因，毕竟音乐是人为的产物，虽然它们有自

---

① 能指和所指是语言学上的一对概念，能指意为语言文字的声音、形象；所指则是语言的意义本身。

② Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key* (Cambridge, Mass.: Harvard, 1951), p. 218.

身的规律，但这种规律归根结底是人们认识音乐现象所总结出来的，这一规律可以说就是人的规律，是人与客观现实之间互动的结果，忽视了这一出发点，就会把握不住音乐的本质；而音乐的"参照论者"正好相反，过分强调音乐之外因素的作用，从而忽视了音乐自身规则的重要性，他们忘记了音乐历史的发展实际上就是音乐自身规律的发展，而不是所谓的那些音乐之外的概念、情感的发展。

迈尔并不同意上述两种观点，他认为应当把两种观念共同作用于音乐的意义，只有这样，音乐的意义才会得到完满揭示。"实际上，迈尔似乎认为对于音乐情感和理智的反应是相同精神过程的两个不同方面。这两种音乐欣赏之间的不同基本上取决于听众的教育和其个人的倾向性"。[①] 也就是说，听众在欣赏音乐的时候有可能注意音乐的自身，也有可能更加注意音乐以外的内容，但这都不是绝对排斥另外一个方面的存在的，有的只是侧重点的不同。

(一)针对于情感心理学迈尔提出三个概念

1. 期待

在接受了情感心理学的基本思想之下，迈尔认为情感是指"当一种趋向反映被抑制或者被阻止，情感或感情就会被唤起"。[②] 人们对刺激物产生的趋向反应，是一种无意识的、本能的反应，而一旦这种趋向反应受到阻碍，就会变到有意识的状态。而人们由于对某种事物已经具有了某种认识，例如对它的风格有所了解，这种有意识的状态就是一种"期待"的状态。所以，期待产生了"悬念"，导致了一种强烈的心理趋向，期待解决，这就是审美的心理动因。而期待在音乐艺术中能够形成，需要一套"高级的心理程序"，需要人们对所欣赏的某类音乐风格有着稳定的审美直觉关系，需要对这类音乐风格有良好的艺术感受力，而这其中就不仅仅是音乐自身的问题了，它有音乐本体转向了音乐风格方面的把握，而对音乐风格的把握是需要对音乐的方方面面都要有深入了解的，这也就进入了音乐的"参照体系"范围当中了。

2. 偏离

在具有某种风格的音乐上下文中，能够引起期待的所有抑制、阻碍、耽搁，都被迈尔称之为对规范的"偏离"，这种偏离体现在表演者身上，他们既保持着乐谱所提供的精确性，又时刻富于创造性地对作品进行演绎，从中体现着表演者的个性魅力，也体现着他对音乐的独特理解；这种偏离也体现在音乐作品本身风格的发展上，例如小调式的音乐中由于随时都可能出现的半音阶因素，使得小调式变

---

① [意]福比尼：《西方音乐美学史》，修子健译，湖南文艺出版社 2004 年版，第 307 页。

② 本节未注明引文均摘自于润洋：《现代西方音乐哲学导论》相关章节，湖南教育出版社 2000 年版。

得非常不稳定，这就容易产生期待，从而引起情感反应。

3. 意义

迈尔认为，音乐的意义存在于音乐刺激物与听众之间的关系当中，而这种关系是一种宏观风格体系的产物，是社会中一定数量的社会群体的共同认识。而音乐刺激物所具有的意义并不存在于音乐自身以外，就在音乐自身当中，听众不断期待的下一个音乐片段，一个音乐事件（一个音符、一个段落或这一整段乐章）“只有当它们指向、表明或暗示某些自身以外的其他事物的时候，才具有意义”。[①] 由于期待和偏离的共同作用，听众才随着音乐的发展而产生情感反应。因此，音乐所产生的意义称为“具现性意义”。

（二）对于格式塔心理学

迈尔认为“当音乐作品的意义，作为一个整体，作为一个单独的声音词汇时，并非简单地使它的各部分意义的总和……一个作品的整个意义，区别于作品作为一个单独的声音词汇的意义”。这段话表明了他对于格式塔心理学的理解。

1. 良好继续法则

就是人们在听音乐的时候，总是把听到的零星的音乐刺激物趋向于构建一个完整的整体的过程，这就是格式塔心理学所说的“完形趋向”。而这个过程总是一个不断被打断，又不断建构新的完整整体的过程，这就产生了持续的期待张力，推动音乐发展下去。

2. 完成和结束法则

这样，音乐过程中就不断地出现完成和结束的过程，而未完成则是一种“结构间隙”的结果，也就是说它只是一个小的层次上的完成，而在大的层次上只是一种间隙而已。

3. 形态弱化法则

在某种风格界定下的音乐刺激物之间，必然是一种既相象又不相象的关系，“既非完全的分离或者差异，又非完全的一致和相似”。其中的相象部分保持了该风格的基本特征，而不相象的部分则可能“唤起对澄清和改进的强烈的愿望和期待”，也就是推动风格的发展。因此，这种刺激物之间的差异性是对既有风格形态的部分破坏和弱化，而在这方面如果运用得当，就会推动风格的更新。

## 四、音乐的社会学说

（一）阿多诺：音乐的社会责任

虽然一般来说，很难对阿多诺（Adorno，1903—1969）的音乐思想勾画一个

① ［美］迈尔：《音乐的情感与意义》，何乾三译，北京大学出版社 1991 年版，第 51 页。

清晰而完整的轮廓，"它更像一个从诸如马克思主义、黑格尔哲学、心理分析和现象学思想传统中所发展出的观念的混合"。[①] 1948年，他完成了成名著作《新音乐的哲学》，其中对勋伯格以及斯特拉文斯基进行了对比评价，并从中明确提出了自己关于音乐革新的观点。

工业社会的社会现实把每一种交流的东西变成商品，变得琐碎、疏远而异化成自己的对立面，已经失去了作为人类情感表达的一种方式的功能。这时，音乐与其听众之间具有着巨大的隔阂，这种隔阂是聆听音乐过程本身所固有的，作曲家的音乐创作总是要突破传统的习俗或者结构，音乐创造自身，也创造了与听众相对立的新要素，因此音乐与听众之间的矛盾是永远存在的。"一旦传统的艺术作品的意象被废除，艺术就只能当作一个'终极荒谬'而存在"。[②] 在这样的事实基础之上，阿多诺认为，一个好的作曲家，只有通过对艺术作品实际的批判才能够坚持自己说话的权利。所以作曲家只有通过音乐作品的创作不断地进行否定过去，才能够获得发展。

同时，他认为"从资产阶级时代开始，所有伟大的音乐都想要模仿一个完美、没有打破的整体，尽管有其自身的个性，都证明其所服从的传统法律是合理的"。[③] 这时的音乐是一种想像的虚构的产物，为的是要激发一种稳定的形式；这种音乐观是把音乐当作一种附属产品的音乐观，音乐与社会之间的关系是简单的因果关系，甚或说，音乐是社会的一面镜子。而在阿多诺看来，这种观点是不全面的，他认为音乐与社会之间的关系是复杂的和易变的，有时候，好的音乐作品会与其得以产生的社会之间产生冲突。"音乐的状态倾向于一些缺乏意图的语言状态……根本不包含思想、仅仅是一个客观音响之网的音乐可能等同于万花筒意义上的声音。相反，如果音乐是绝对的思想，它将不再是音乐，将成为它的反面)——一种语言。"[④]音乐不同于语音，但由于具有这个类似的特征，又与社会之间有着相互的作用。

在此基础之上，针对资本主义时代的音乐，阿多诺提出了自己的观点。在这个社会中，由于资本主义的工业化和人们需求的极大商品化，个人的独立性和自由创造性受到了极大抑制，只能不断地感到孤独，而艺术作品也由于这种商品化

---

① 引自[意]福比尼：《西方音乐美学史》，修子健译，湖南文艺出版社2004年版，第348～349页。

② Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, English translation by Mitchell and Bloomster as *Philosophy of Modern Music* (London: Sheed & Ward, 1973), p. 24.

③ 同上注，p. 26。

④ Adorno, 'Über das gegenwartige Verhaltnis von Philosophie und Musik' in *Archivio de filosofia*, Ⅰ, (1953), pp. 5～30.

而变得充斥着复制与模仿，产生了大量标准化的产品，根本上抑制了创造性的自由发展。音乐丧失了其自身作为真理的独立性而被人玩弄。而针对这种现状，不同的音乐家采取了不同的对待方式，斯特拉文斯基的音乐代表了对这种现状的认可与接受，他的音乐对过去的复兴只是一种虚假的解决方式，以某种不自然的对过去历史尺度之外的具体化，以精巧的方式被动地反映了当代人的非人化与不幸。

而勋伯格则与此相反，他的音乐代表了一种“反叛、抗议以及毫不妥协的革命”。虽然他采用了封闭式的十二音创作技术，但却用这种方法巧妙地反叛了历来的调性音乐传统，从而与自己所希望达到的自由相关联；同时，他还用这种方式避免了自己的音乐成为大众日用消费品的危险。他的创作目的是“艺术的非人性一定要战胜世界的非人性，为的是人类的利益”[①]。所以，虽然他的音乐是没有结果的、趋向死亡的，但却是真正的对资本主义现实的一种有力反抗。可以看出，阿多诺所认可的音乐是一种具有社会冲撞力的艺术力量，“它承担了所有的黑暗以及对世界的罪行”。[②] 只有这种激进的艺术类型才具有资格作为“权威”。也正是本着这种观点，不久之后他就开始宣布以勋伯格为代表的现代音乐已经变得老旧，其原来旺盛的攻击力变得温和，已经变成了一种“技术工艺上的态度”。[③] 阿多诺的音乐思想埋藏着音乐革新进步的种子，这种观念从以往作曲家们的潜意识状态，变成了当代音乐家们的光荣使命，他强调了音乐独立性和对社会互动力的增强。

（二）达尔豪斯：音乐的历史和编撰史

达尔豪斯（Dahlhaus，1928—1989）是20世纪最重要的音乐学家，他使美学重新成为音乐学领域的中心学科，建立了对20世纪先锋派音乐历史和分析的理论架构，拓展了许多领域的研究（包括体系音乐学、制度史、沙龙音乐等附属专题），还复苏了对19世纪音乐的研究兴趣。同时，他还是瓦格纳研究的权威。

音乐的历史以及关于音乐的美学观念并不属同一个层面的问题。很显然，音乐的历史研究更加注重某个音乐现象特殊的历史事实的研究，这种研究往往因具有浓厚的个性而妨碍了研究者对背后普遍的美学规律的认知；而对音乐的美学研究则与此相反，它更加敏感于音乐事件背后的普遍联系，对其中的因果关系具有着先天的沟通能力，其所得出的结论往往具有理论上的完满性，由于往往不顾历史事实而又具有自身的武断性。达尔豪斯认为，音乐作品的美学本质本

---

① Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, p. 95.

② 同上注。

③ Adorno, *Dissonanzen* (Göttingen: Vandenhoek, 1958), p. 88.

身其实也是一个历史问题，最起码的，这必然地要局限在研究者个人对这个问题的理论视野中，也就是带有了研究者个人的特性。

在达尔豪斯看来，对音乐现象的历史的或者美学的讨论真正能够分得清是很难的，“美学和文献的观察被对立的兴趣所激发，并不必然基于不同的相互独立的事实：哪种事实在历史或者‘内在的’或者‘固有的’解释当中被使用，这并没有被预先放弃，而是不得不在每一个个人情况下被考虑”。[①] 所以，虽然研究者可能在研究中具有了历史的或者美学的倾向，但由于研究必然要有研究者个人对问题的取舍，所以使得这两种研究方法都具有了自身的合理性，他认为，“在18世纪，不只是美学和历史的意识同时起源；它们还属于相同观念的历史潮流，尽管文献与美学特性是相对的。二者都是研究艺术作品的方法，都具有客观现实精神”。[②] 达尔豪斯试图在这里融合历史研究和美学研究之间的分歧，研究者即使采用了所谓历史的研究方法，但在实际研究中必然要同时采用美学式的研究手段，反之亦然。在他看来，历史现象必然地要参与着美学成分，而同时美学观念本身就是一个历史现象，是要随着历史的发展而发展的。所以在研究音乐历史现象的时候要从不同的出发点来加以考察，这种方法虽然是带有折中的性质，但确是达尔豪斯通过深思熟虑之后得出的结论。

## 五、审美意识的壮大：音乐现象学

### （一）茵加尔顿：音乐是纯意向性对象

音乐现象学是20世纪西方音乐美学领域的一个重要学派，波兰哲学家、美学家茵加尔顿（Ingarden，1893—1970）1933年撰写的《音乐作品及其同一性问题》代表了音乐现象学的重要起点。

说到茵加尔顿的音乐现象学，就不得不提及胡塞尔的现象学。胡塞尔把现象学的任务规定为：“主要去描述意识活动，意识主体，与被意识对象之间的关系，以及这一对象的本质结构。”[③]他认为意识是人类的一种纯粹先验能力，意识的对象只不过是意识活动所构成的对象；现实世界在胡塞尔看来可以忽略不计，可以把它放在“括号里面”存而不论，这种把现实世界进行“现象学悬置”的做法，胡塞尔称之为“现象学还原”。把现实世界忽而不计，只讨论意识现象的做法实际上是一种典型的先验唯心主义。这种思维前提就是把思考的对象简化为仅仅

---

① Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (Cologne: Gerig, 1967), p. 32.

② 同上。

③ 于润洋：《现代西方哲学导论》，湖南教育出版社，2000年版，第111页。本节其他引文也出于此。

是人类的意识，而这种意识最主要的特点就是他的“意向性”，也就是说“意识总是要有意指向或者涉及到某种现象”，这种意向性是意识的本质。

在继承了胡塞尔“意向性”核心概念的基础之上，茵加尔顿对音乐现象进行了深入的现象学分析：

(1)音乐作品与演奏不是一回事，因为一部音乐作品一经创作，就“独一无二”。

而对这个作品的演奏，则有无数个，并且都有着各自的差别，因此严格说来，哪一次演奏都不能等同于音乐作品本身。音乐作品与创作者或者听众的感受也不是一回事，我们依靠印象所得到的感受已经不可能等同于作曲家原来的感受了。音乐作品更不同于乐谱，因为乐谱只是对音乐进行记录的符号系统，对于音乐来说，任何符号系统都不可能真正代表音乐作品本身。

(2)音乐作品具有非实在性。

音乐作品除了具有“超空间性”之外，在其中存在着与我们现实生活中的“物理时间”完全不同的“主观时间”。这种时间不能用物理时间概念来衡量，只能通过人的体验来感知，这种时间概念在不同的音乐作品中，取决于该作品内部的性质和要素，这也就是音乐作品所具有的“超时间性”。

(3)音乐作品的单层性。

茵加尔顿认为，与文学作品的多层性结构不同，音乐作品是单层的，而这种单层性反而使音乐作品优越于其他艺术门类而独树一帜。

基于以上的观点，因加尔顿对于音乐提出了自己的现象学主张，即认为音乐是“纯意向性对象”。音乐是音乐活动的参与者意向性活动的结果，而这种意向性活动不同于其他艺术形式的活动，其本身所具有的单层性使它具有着更加“纯粹的”性质。当然，茵加尔顿并没有否认这种意向性活动的前提仍然是客观实在。

(二)杜夫海纳：审美现象学

杜夫海纳(Dufrelnne，1910—　)的《审美经验现象学》是法国音乐现象学的代表著作。

其中与音乐有关的哲学讨论主要集中在音乐作品与审美对象两个方面。首先他承认艺术作品一旦经过艺术家创作出来，就是一种自律存在的“物”，而比如乐谱，则与音乐作品有着相互的关联，如果没有人们的演奏(处在意识之外)，就不能为人们所感知；只有演奏出来并且听众加以聆听之后，它才能成为真正的审美对象。所以审美对象是“一个在音乐审美知觉参与下生成于欣赏者意识中的、

不那么稳定的精神性对象”。[①]

这样，欣赏者的参与就变得非常重要，因为只有欣赏者的参与才能够使得审美对象得以完成。与茵加尔顿不同的是，杜夫海纳认为审美对象自身具有随艺术家的创造而与生俱来的独立性，虽然是“被感知的艺术作品”，但却强制着欣赏者以审美的态度来欣赏它，因而作品的独立性与听众的参与形成为了审美对象完成的两个重要因素。

音乐艺术作为一种审美对象，与语言有着根本上的不同，其本身当中的代码与信息、能指与所指、符号与意义不像语言那样是分离的，而是高度的同一。音乐不是别的某种东西的符号，它自己表达自己，其意义内在于自身当中。这样的音乐艺术形式，在与其他艺术形式相比较当中，就显现出了自身的诸如非再现性（相对于造型艺术）、时间的空间化（造型艺术空间的时间化）以及音乐作品的“主题”自律（不同于其他艺术，音乐作品的主题就是它自身，就是对自身形式的表现）等等特征。

杜夫海纳“对艺术所进行的哲学思考中，放弃了对作为客观存在物的艺术的社会本质进行探究，而转向对艺术作品体验者的意识本质进行描述”，[②]这是带有某种西方人特有的唯心主义思考方式的现象学方法所必然经过的道路，也正是对听众审美意识领域的研究的价值所在。

### 六、释义学：音乐的意义问题

德国哲学家海德格尔（Heidegger，1889—1976）在《存在于时间》（1927）中认为，此时此地个人的精神意识的存在（此在）是一切存在的出发点，一切存在都是此在的存在；而存在只有通过此在的理解才能够实现，这样人与世界的关系就不是认识与被认识的关系，而是人在（主观精神的此在）决定了世界的存在。

据此存在主义哲学前提，德国哲学家伽达默尔（Gadamer，1900—2002）视理解为人类的存在方式，而与康德把艺术作品仅仅当作不涉及概念、目的和欲望的对对象的观照活动不同。伽达默尔认为对艺术作品的理解是最重要的，对人类整个的理解活动具有普遍性，这也正是其名著《真理与方法》的出发点。

关于艺术作品意义的理解问题，他认为这种意义既不存在于艺术作品当中，也不存在于作者的意图当中，而是存在于接受者对艺术作品的理解当中。由于接受者是处在不同历史阶段当中的个体，因此对一部作品的理解也就产生不同的效应，这样艺术作品的意义就必然处于不断的变化当中，出现“效应历史”现

---

① 于润洋：《现代西方哲学导论》，湖南教育出版社 2000 年版，第 164 页。

② 同上，第 187 页。

象。从这个意义上来说,一部艺术作品是不可能具有"唯一正确的释义"的,理解过程永远是一个不断变化的过程,甚至具有"随机性"。而对于需要表演环节的音乐来说,这种"通过境遇而规定自身"的情况就变得更加明显,音乐表演充分地体现了对作曲家音乐作品的再创造过程,其意义同时也由于演奏者的不同而得到了不同的揭示。

因此,很明显,作品所反映的作者的意义指向与后来的接受者通过该作品而作的意义判断是不同的,因为两者之间具有"视界"的不同,对艺术作品意义的理解过程实际上就是作者与接受者之间不同的"视界"相融合的过程,接受者要在这个过程中采取开放的态度,努力拓宽自己的艺术视界,并在与作者的艺术视界融合过程当中不断获得超越,达到新的视界。因此,人们对于以往的艺术作品意义的理解是不可能完全回到过去的状态的,他总是创造性地发展了艺术作品原有的意义,并在这种新的创造当中认识到自身存在的意义,达到了"在他物中理解自身"。①

## 结 语

音乐美学观念的历史发展是一个从不自觉到自觉的过程。其早期的不自觉表现在两个方面:一方面音乐美学对于当时音乐实践所探讨的问题都是为了解决实际的问题而展开的,如毕达哥拉斯研究音乐与数之间的关系是为了探讨世界的本源,波爱修划分三种音乐是为了证明上帝世界的更完美,拉莫确定大三和弦的合法性则是为了确立调性音乐的地位等等,而在音乐美学学科确定之后,其对音乐的研究开始走向自觉,这样的音乐美学探讨才更加具有了非他律性的立场;另一方面,早期的音乐美学观念往往不与当时的音乐实践相同步,很长一段时间当中,宗教的音乐观都占有着重要的地位,这种观念对鲜活的音乐实践不加理会,独立构筑着宏伟的宗教音乐观念的殿堂。

音乐美学的自觉阶段也具有两个特点:一方面,各种音乐研究派别开始寻找自己的哲学立脚点,并在此基础之上来反观音乐现象本身,这在康德、黑格尔等哲学体系确立之后更为明显,音乐美学有了系统的哲学根基,看待音乐现象就会更加深入;另一方面,音乐美学的思辨总是希望能够涵盖说明音乐领域的各个方面,以表明其理论的包容性,这在20世纪的西方音乐美学领域表现得尤为充分,同时导致了各种体系的音乐美学思想的产生。

---

① 见[德]伽达默尔:《真理与方法》,转引自于润洋:《现代西方音乐哲学导论》,湖南教育出版社2000年版,第223页。

无论音乐美学思想怎样发展，实际上都与当时的大的社会背景、文艺思潮、音乐实践保持着紧密的联系，也正因为如此，各个不同历史时期的音乐美学观念都必然具有针对当时的合理性，这也是我们要历史地理解各时期音乐美学思想的基本出发点。纵观音乐观念与思想的历史，我们会看到，对于音乐美学思想观念来说，没有一个完美的、一成不变的理论体系的存在，因为音乐本身就是以自我否定为终极动力的人类的观照物，变化与创新是音乐艺术存在的常态，也同样成为音乐美学理论得以产生发展的前提。

## 思考题

一、简述毕达哥拉斯、柏拉图、亚里士多德的音乐美学观。

二、简述奥古斯丁的音乐美学观。

三、评述莱布尼兹的“预定和谐”论。

四、意大利与法国风格之争，实质是怎样的美学观念在碰撞？

五、评述格鲁克歌剧改革的意义。

六、评述汉斯立克摒弃音乐情感内容的形式主义美学思想。

七、如何评价茵加尔顿有关音乐作品与演奏、听众以及乐谱并不同一的美学观点？

# 附　录

## 音乐美学进阶必读书目

[奥]爱德华·汉斯立克《论音乐的美》，杨业治译，人民音乐出版社1980年版。

[英]戴里克·柯克《音乐语言》，茅于润译，人民音乐出版社1981年版。

[波]卓菲亚·丽莎《论音乐的特殊性》，于润洋译，上海文艺出版社1982年版。

张前《音乐欣赏心理分析》，人民音乐出版社1983年版。

于润洋《音乐美学史学论稿》，人民音乐出版社1986年版。

叶纯之、蒋一民《音乐美学导论》，北京大学出版社1988年版。

蒋一民《音乐美学》，人民出版社1991年版。

[美]伦纳德·迈尔《音乐的情感与意义》，何乾三译，北京大学出版社1991年版。

[日]野村良雄《音乐美学》，金文达、张前译，人民音乐出版社1991年版。

张前、王次炤《音乐美学基础》，人民音乐出版社1992年版。

王次炤主编《音乐美学》，高等教育出版社1994年版。

[日]渡边護《音乐美的构成》，张前译，人民音乐出版社1996年版。

茅原《未完成音乐美学》，上海人民出版社1998年版。

钟子林编《何乾三音乐美学文稿》，中央音乐学院学报社1999年版。

修海林、罗小平《音乐美学通论》，上海音乐出版社1999年版。

王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学·文献卷》，现代出版社2000年版。

于润洋《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社2000年版。

赵宋光《赵宋光文集》，花城出版社2001年版。

张前主编《音乐美学教程》，上海音乐出版社2002年版。

蔡仲德《中国音乐美学史》(修订版)，人民音乐出版社2003年版。

王次炤《音乐美学新论》,中央音乐学院出版社 2003 年版。

范晓峰《声乐美学导论》,上海音乐出版社 2004 年版。

王宁一《概念的漩涡——王宁一音乐学术论文集》,上海音乐学院出版社 2004 年版。

宋瑾《西方音乐——从现代到后现代》,上海音乐出版社 2004 年版。

韩钟恩《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》,上海音乐学院出版社 2004 年版。

邢维凯《情感艺术的美学历程——西方音乐思想史中的情感论美学》,上海音乐出版社 2004 年版。

周海宏《音乐与其表现的世界——对音乐音响与其表现对象之间关系的心理学与美学研究》,中央音乐学院出版社 2004 年版。

黄汉华《抽象与原型——音乐符号论》,上海音乐学院出版社 2004 年版。

[德]H. 里曼《音乐美学要义》,缪天瑞、冯长春译,上海音乐出版社 2005 年版。

谢嘉幸《音乐的语境——一种音乐解释学视域》,上海音乐学院出版社 2005 年版。

苗建华《古琴美学思想研究》,上海音乐学院出版社 2006 年版。

[德]卡尔·达尔豪斯《音乐美学观念史引论》,杨燕迪译,上海音乐学院出版社 2006 年版。

# 后 记

音乐美学是高等音乐教育中必不可少的一门基础性音乐理论课程，对于专门从事音乐学习与研究者而言，是否具有音乐美学的基本修养，会直接影响到他们在音乐实践诸多方面的成功与否。20世纪以来，欧美的高等音乐教育中普遍开设了音乐美学课程；上世纪80年代始，我国的高等音乐院校以及许多艺术院校和高师院校的音乐系科中，也都陆续开设了这门课程。

一个民族或一个国家音乐文化发展的高度，是与音乐美学的发展密切相关的。不过，音乐美学不是一个可以立竿见影、在短期内就能获取某种功利性回报的学科，它对音乐实践的影响与帮助是以“润物细无声”或“潜移默化”的方式实现的。遗憾的是，长期以来，许多音乐学子乃至音乐从业者并没有认识到这一点，相反，受功利主义风气与社会浮躁心态的影响，目前的专业音乐教育中不重视音乐美学课程的现象依然非常严重，特别是在一些普通高校中，这已成为一些师生不重视音乐理论学习的一个突出方面。当然，这其中有着较为复杂的历史与现实原因。

早在中国新式学校音乐教育刚刚草创的20世纪初叶，王国维、蔡元培等文化先驱即大力倡导美育，指出美育实践中音乐是最为重要的方面之一。但是，由于历史的原因，抗战爆发直到新中国成立后的很长一段时期内，美育在我国事实上没有得到应有的关注。值到上世纪80年代后，美育才再度引起国家和教育界的重视，认识到没有美育的教育是不完善的，音乐美育是美育的重要组成部分，是推进我国音乐事业健康发展的重要手段。普通学校音乐美育的实施，关键在于师资与人才的培养。中国当代高等音乐教育中，高师音乐教育仍然占有极大的比重，其培养目标主要是为普通学校音乐教育或国民音乐教育输送合格的音乐教师。因此，高师音乐院系所培养的学生正是普通学校音乐美育中最为重要的践行者。毫无疑问，对于将要成为音乐美育工作者抑或准备继续深造的音乐学子们，较为系统地学习一点音乐美学的基础知识，无论是对他们所要从事的美育工作还是自身的音乐实践而言，都具有极为重要的现实意义。当然，我们不能把音乐美学等同于音乐美育，但音乐美育与音乐美学的确有着不可分割的紧密

联系,甚至可以这样说,20 世纪我国音乐美育的上述处境,是与这一时期音乐美学的发展状况极为相似且密切相关的。

从上述意义上讲,如何编写出一部面向普通高校特别是针对高师音乐教育特点、适合普通高校音乐学生学习的音乐美学教材,就成为一个非常实际的现实问题。南京师范大学出版社显然是看到了这一问题的存在,因而将面向普通高校音乐学生使用的《音乐美学基础》教材的编写纳入到了他们的出版计划当中,同时也就促成了本书的诞生。出版社的见识与努力是值得赞赏的。

本书是集体合作的结晶。作者均为在高等学校音乐院系从事音乐美学教学的专职教师。全书基本框架由主编拟定并与范晓峰等作者讨论决定,各章作者交稿后全书由主编审稿、定稿而成。本书撰稿者按章节顺序如下:

冯长春(绪论、第二章),范晓峰(第一、七章),麦琼(第三章),马卫星(第四章第一、二节),蒋存梅(第五章),邵桂兰(第六章),杨和平(第四章第三节、第八章),叶明春(第九章),修子健(第十章)。

集体合作编著教材的优势在于它既能相对节省时间、加快工作进度,又能发挥编著者各自在某一方面的擅长,但与此同时难免也会存在写作风格不尽统一、学术观点偶有歧见之处的遗憾。本书亦不例外。本书编写的初衷是,从音乐美学的教学经验出发,尽可能把握普通高校音乐学生的知识结构与学习特点,内容上力求深入浅出,以基础性知识介绍为主,但同时吸收和借鉴近年来音乐美学研究中的许多新观点、新成果,特别是对相关音乐学科中某些音乐观念的融汇,比如对音乐人类学音乐观念的借鉴,等等。应该说,这些设想已经在书中得到了基本的实现。但是,无须讳言的是,在尊重各章作者学术观点与表达方式的前提下,尽管本书编著者已尽可能在诸多方面努力求同与润色,但其中不足之处仍在所难免。不过,音乐美学是发展着的音乐美学,本书只是一个阶段性的产物,反映了编著者们目前在各自所撰专题上的看法与认识。因此,希望音乐美学界的老师与学生们多提宝贵意见,以期它能够在此后的使用过程中不断得到充实、更新与完善。

需要特别感谢的是,中国音乐美学学会会长、上海音乐学院韩钟恩教授通读书稿,提出许多宝贵的意见与建议,并欣然为本书作序,其中所体现出的对音乐美学教学与学科发展倾情关注的学术热忱令本书作者深受感动与鼓舞。

最后,谨向本书责编逯琦女士以及南京师大出版社关心本书写作的徐蕾女士表示感谢,没有他们的热心推动和所付出的辛勤劳动,本书是不可能有这样一个良好的写作与出版机会的。

冯长春

2007 年 7 月




全国普通高等院校音乐专业系列教材

**必修课**

基本乐理教程（修订版、附习题集）
视唱（修订版）
练耳
实用和声学简明教程
曲式与作品分析
声乐教程（Ⅰ）——理论、教学与训练
声乐教程（Ⅱ）——中外独唱、多声部作品
声乐教程（Ⅲ）（附教学光盘）——中国作品
声乐教程（Ⅳ）（附教学光盘）——外国作品
钢琴分级教程（Ⅰ）——基本技术级
钢琴分级教程（Ⅱ）——高级技术级
钢琴分级教程（Ⅲ）——演奏级
中国音乐史与名作赏析（附教学光盘）
外国音乐史与名作赏析（附教学光盘）
中国民族音乐（附教学光盘）
外国民族音乐（附教学光盘）
合唱与指挥教程（修订版、附教学演示光盘）
学校音乐教育导论与教材教法

**选修课**

歌曲写作与改编
歌曲写作技法
音乐美学基础
计算机音乐（Ⅰ）——MIDI音乐与制谱
计算机音乐（Ⅱ）——软件音色与音频录音
计算机音乐（Ⅲ）——计算机音乐编配与风格应用
电钢琴实用教程
钢琴即兴伴奏新编
四手联弹钢琴曲集新编
钢琴教学指导
艺术概论

责任编辑：臥 琦
封面设计：书衣坊

ISBN 978-7-81101-597-3




定价：35.00元